

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой

**СОВРЕМЕННЫЙ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ДИСКУРС**

Монография

Санкт-Петербург
2019

УДК 792.8
ББК 85.335.420(2=411.2)6
С56

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой

Коллектив авторов:

Т. В. Букина (1.4; 1.5), А. Л. Васильева (2.2), Т. В. Гордеева (3.9),
Е. Э. Дробышева (1.1; 2.6; 3.1), И. И. Ирхен (1.6; 2.7), С. В. Лаврова (2.7;
3.1; 3.2; 3.3; 3.4; 3.5; 3.6; 3.7; 3.8), В. И. Максимов (2.4; 2.5),
Л. В. Никифорова (1.3; 2.2), Н. В. Никифорова (2.2), Ю. О. Новик
(Предисловие; 3.6; 3.7; 3.8); Ю. А. Смекалов (2.6); О. И. Тарасова (1.2; 2.1),
В. А. Шекалов (2.3)

С56 Современный хореографический дискурс / ред.-сост. Ю. О. Новик;
науч. ред. С. В. Лаврова. – СПб.: Изд-во Академии Русского балета имени
А. Я. Вагановой. 2019. – 302 с.

ISBN 978-5-93010-144-7

Монография «Современный хореографический дискурс» представляет результаты проводившихся авторами с 2014 по 2019 гг. научных исследований в области хореографического искусства по перспективной для теории и истории хореографии проблематике, включающей методологические значимые вопросы аксиологии, семиотики и социологии хореографического искусства. Обсуждаются имеющие практическую значимость проблемы восприятия и отношения искусствоведения и художественной критики XXI века к прошлой, современной и постсовременной истории хореографического искусства.

Книга, в первую очередь, адресована специалистам-искусствоведам, исследователям хореографии; может быть полезна преподавателям, учащимся организаций высшего и среднеспециального художественного образования, обучающихся по направлению подготовки «Хореографическое искусство», творческой интеллигенции, деятелям культуры и искусства.

Рецензент: профессор, доктор искусствоведения Е. В. Кисеева

УДК 792.8
ББК 85.335.420(2=411.2)6
ISBN 978-5-93010-144-7

© Коллектив авторов, 2019

© Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
-------------------	---

РАЗДЕЛ 1.

ТЕОРИЯ ХОРЕОГРАФИИ СКВОЗЬ ПРИЗМУ АКСИОЛОГИИ И СОЦИАЛЬНОЙ ПОЛИТИКИ

1.1. «НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ, СЛИШКОМ НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ...»: К ВОПРОСУ ОБ АКСИОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЯХ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА.....	8
1.2. СВОБОДА И ТАНЕЦ.....	19
1.3. «ПОЛИТИКИ ТАНЦА» КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ КАТЕГОРИЯ... 29	
1.4. Б. В. АСАФЬЕВ У ИСТОКОВ «МУЗЫКАЛЬНОГО БАЛЕТОВЕДЕНИЯ»: ТЕХНОЛОГИЯ НАУЧНОГО ОТКРЫТИЯ	39
1.5. «РЕВОЛЮЦИЯ НА ПУАНТАХ» ПО И. И. СОЛЛЕРТИНСКОМУ: «ВУЛЬГАРНАЯ» СОЦИОЛОГИЯ КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА	53
1.6. БАЛЕТНЫЙ СЕГМЕНТ В СТРУКТУРЕ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ РОССИЙСКИХ РЕГИОНОВ	67

РАЗДЕЛ 2.

ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИИ ВО ФРАГМЕНТАХ БАЛЕТНОЙ КЛАССИКИ И АВАНГАРДА

2.1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В ПРОСТРАНСТВЕ ТАНЦА	78
2.2. ИТАЛЬЯНСКИЙ БАЛЕТ–ФЕЕРИЯ И «ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ ВОЗВЫШЕННОЕ». РЕАБИЛИТАЦИЯ «ЭКСЦЕЛЬСИОРА».....	87
2.3. ПРИМА-БАЛЕРИНА СПУСКАЕТСЯ В ПОДВАЛ: «ВЕЧЕР ТАНЦЕВ XVIII ВЕКА» ТАМАРЫ КАРСАВИНОЙ В «БРОДЯЧЕЙ СОБАКЕ».....	104
2.4. ХОРЕОГРАФИЯ И СЦЕНИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ В ТЕАТРЕ ЭКСПРЕССИОНИЗМА.....	130
2.5. ТЕАТР И БАЛЕТ ДАДА (К СТОЛЕТИЮ ДАДАИЗМА)	141

2.6. СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ НА СЛУЖБЕ ИСКУССТВА: НОВАЯ ЖИЗНЬ ТАНЦА	155
2.7. НОТАЦИЯ И ФИКСАЦИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТЕКСТА В УСЛОВИЯХ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МЕДИАСРЕДСТВ.....	164

РАЗДЕЛ 3.

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО: ЛИЧНОСТЬ ХОРЕОГРАФА

3.1. ЛИЧНОСТЬ В АРХИТЕКТОНИКЕ МОДЕРНА: БАЛАНЧИН.....	179
3.2. ДЖОРДЖ БАЛАНЧИН – КОМПОЗИТОР И ТВОРЧЕСКИЙ ПАРТНЕР КОМПОЗИТОРА	187
3.3. ХОРЕОГРАФ – КОМПОЗИТОР:ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В БАЛЕТЕ И ТАНЦЕ ПОСТМОДЕРН.....	206
3.4. ТРИЛОГИЯ «PROFESSOR VAD TRIP» ФАУСТО РОМИТЕЛЛИ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МОД ЛЕ ПЛАДЕК	222
3.5. ВНУТРЕННЕЕ ПРОСТРАНСТВО И ПЛАСТИЧЕСКАЯ КОММУНИКАЦИЯ В КОНТАКТНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ СТИВА ПЭКСТОНА	234
3.6. ПРОСТРАНСТВО ДВИЖЕНИЯ ТРИШИ БРАУН.....	244
3.7. БОБ РАУШЕНБЕРГ В ИСТОРИИ ТАНЦА ПОСТМОДЕРН: ПЕРИОД ТВОРЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С ПОЛОМ ТЕЙЛОРОМ	260
3.8. БОБ РАУШЕНБЕРГ В ИСТОРИИ ТАНЦА ПОСТМОДЕРН: ПЕРИОД ТВОРЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С МЕРСОМ КАННИНГЕМОМ	272
3.9. ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА ПИНЫ БАУШ НА ФОРМИРОВАНИЕ ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНЫХ ПРАКТИК В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ	291
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	300

ПРЕДИСЛОВИЕ

Какое название может иметь книга, представляющая результаты разносторонних и разноаспектных научных исследований хореографического искусства, выполненных во втором десятилетии XXI века? Думается, «Современный хореографический дискурс» (от исходного латинского «discursus» – рассуждение, довод, беседа) – одно из возможных.

Содержание такого дискурса должно быть привязано к письменному этапу критической истории танцевального искусства, обозначенного появлением термина «хореография», как названия для практики стенографирования танцев с помощью специальных систем условных обозначений телесных движений человека. Впоследствии смысл термина изменился: он стал применяться к постановке танцев и даже к танцевальному искусству в целом.

Общепризнанные академические трактовки хореографии как танцевально-постановочного процесса акцентируют внимание на двух важнейших – сущностном и историческом – аспектах этого специфического вида творческой деятельности. По сути «хореография – это искусство ... собирать и организовывать движение по порядку и по шаблону»¹, согласованному с некоторыми нормами социального поведения; по форме, заданной историей, – практика упорядочения / «планирования движений танцовщиков, особенно в балете»², т. е. системе европейского классического танца.

В исторической практике мировой хореографии классический танец является базой, формирующей комплекс из некоторого количества дисциплин сценического дуэтно-классического, характерного (народно-характерного), исторического и современного (большей частью внесценического) танца. Сегодня хореографы постмодерн-танца работают вне рамок устоявшихся традиций, создавая вместо этого словарь и стиль движения в соответствии

¹ Choreography // Encyclopaedia Britannica [Электронный ресурс] URL: <https://www.britannica.com/art/dance/Choreography> (дата обращения: 27.11.2019).

² Choreography // Cambridge Dictionary [Электронный ресурс] URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/choreography> (дата обращения: 27.11.2019).

со своими личными взглядами. Желая представить танец как часть обычной жизни и бросить вызов тому, как люди смотрят на него, современные хореографы используют разнообразные нетеатральные площадки, чтобы развеять иллюзию, или гламур представления.

Перечисленной тематике и способам ее актуализации теоретиками и практиками современного хореографического искусства посвящена настоящая монография. Структура книги следует логике движения от фундаментальных (онтологических, аксиологических) методологических проблем хореографии как вида художественного творчества к частнонаучным проблемам истории хореографического искусства и персоналиям выдающихся танцовщиков и хореографов.

В работах, вошедших в первый раздел, проговариваются базовые для теории хореографического искусства вопросы определения феномена танца с точки зрения его эстетико-художественной ценности и общественной значимости. В рамках социально-культурологической исследовательской стратегии хореографические произведения рассматриваются не в перспективе вневременного эстетического опыта («эссенциалистского взгляда», по П. Бурдье), а как участники коллективного процесса производства значений и придания им статуса нормы и очевидности. Изложение теоретического материала имеет своей целью показать некоторые основные тенденции, существующие в современной теории хореографического искусства.

Во втором разделе тема хореографии – исполнения танца в соответствии с замыслом хореографа – рассматривается диахронно, так сказать, сквозь призму времени, поскольку большинство социальных танцев являются продуктами либо постепенной и непрерывной художественно-технической эволюции, либо скачкообразных революционных преобразований в искусстве. В этой части книги излагается и актуализируется, в том числе, чрезвычайно важная для практикующих сегодня хореографов проблема нотации и фиксации хореографического текста в условиях функционирования медиасредств.

Третий раздел повествует о роли личности хореографа в создании современного танца (Contemporary Dance) – художественного направления, включающего танцевальные техники и стили второй половины XX – начала XXI веков, сформировавшиеся на основе американского и европей-

ского танца модерн и танца постмодерн. В данном направлении танец рассматривается как инструмент развития тела танцовщика и формирования его индивидуальной хореографической лексики. Для современного танца характерна поисковая направленность, обусловленная взаимодействием хореографии с постоянно развивающейся философией движения и комплексом знаний о возможностях человеческого тела, и эту направленность танцу эпохи Постмодерна задает постнеклассическое творческое мышление хореографов начала XXI столетия.

РАЗДЕЛ 1.

ТЕОРИЯ ХОРЕОГРАФИИ СКВОЗЬ ПРИЗМУ АКСИОЛОГИИ И СОЦИАЛЬНОЙ ПОЛИТИКИ

1.1. «НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ, СЛИШКОМ НЕЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ...»: К ВОПРОСУ ОБ АКСИОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАНИЯХ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Если ваше искусство ранит человека,
и вы не смогли его после этого вылечить,
значит, вы перешли границу.

Антон Адасинский

«Все спокойно и красиво – никакой пошлости, современности и прочего креатива...» – это цитата из раздела «Афиша» газеты «Московский комсомолец» за сентябрь 2015 г. [1]. Автор отзыва о некоем культурном событии – выставке – петербурженка, мама, посетившая мероприятие вместе с ребенком. Данное частное высказывание интересно нам как симптоматичное: в один ряд с «пошлостью» поставлены «современность» и «креатив», что не может не вызвать когнитивного отклика у размышляющего о смыслах актуальной социокультурной реальности. Расхожее утверждение «О вкусах не спорят» уместно в речи обывателя, культурфилософский же дискурс «обременен» на споры и поиски оснований «суждений вкуса» – основы эстетических суждений, согласно И. Канту.

Сфера современного искусства вызывает ожесточенные споры – и по поводу формы, и по поводу содержания художественного высказывания. Сама по себе данная проблема настолько масштабна и многоаспектна, что

в рамках любой исследовательской работы – не только статьи, но даже и монографии – возможно лишь наметить концептуальные основания дискурса и/или более подробно остановиться на анализе какого-либо феномена из огромного числа художественных фактов, событий, стратегий и их интерпретаций. В качестве исследовательской парадигмы мы выбираем аксиологическую. Базовым для авторской концепции архитектоники культуры является полагание ценностей в качестве ее оснований. Именно ценностное сознание познающего и оценивающего субъекта определяет конфигурацию модусов его жизненного мира, понимаемого в данном случае как биосоциокультурное пространство.

Поскольку мы говорим о *современном* искусстве, прежде всего, следует обозначить терминологическую проблему, *со-временность* – всегда есть совпадение с тем временем, которое является объектом изучения. Поэтому само понятие «современное искусство» по логике языка включает в себя все проявления художественного отображения действительности, относящиеся к описываемой эпохе. Современным для соответствующих периодов было и античное, и средневековое, и ренессансное искусство. Другое дело, что некоторые образцы произведений искусства предыдущих культурно-исторических эпох становятся классическими в эпохи последующие, таким образом включаясь в «современное искусство», но в определенном качестве.

Объектом нашего интереса является современное искусство в узком смысле этого слова – то, что чаще всего обозначают как *актуальное искусство* или *contemporary art*. Не будем углубляться в терминологические нюансы, поскольку эта проблема лежит в другой исследовательской плоскости и на данный момент не имеет какого-либо конвенционального решения. В авторском «Словаре современного искусства» Макса Фрая по этому поводу подмечено: «Словосочетания актуальное искусство, актуальный художник появились в русском языке по инициативе самих участников актуального художественного процесса. В данном случае слово актуальный является эквивалентом английского *contemporary* (до этого момента в русском языке современный означало одновременно и *contemporary* и *modern*, что, согласитесь – форменное лингвистическое безобразие <...> приходится писать: “современное”, не имея в виду никаких особых оттенков смысла, а исключительно ради удобоваримости текста» [2]. Как справедливо пишет

С. В. Лаврова, «подчинившись изменчивой природе эпохи, это понятие бесконечно меняет свой облик, а мы свободно подразумеваем под ним диаметрально противоположные вещи» [3, с. 289].

Что же касается аксиологического дискурса, то здесь ситуация с понятиями едва ли более очевидна. С одной стороны, статус *Красоты* как одной из составляющих триады общепринятых ценностей, не требует обоснований, с другой же – как только мы обращаемся к *Красоте* как концепту, возникают вопросы к исходной парадигме, контексту, способам интерпретаций: мы вступаем в пространство субъективности. «Чтобы определить, прекрасно ли нечто или нет, мы соотносим представление не с объектом посредством рассудка, ради познания, а с субъектом и его чувствами удовольствия и неудовольствия посредством воображения», отмечает Кант [4, с. 203].

Проблема границ эстетического восприятия действительности напрямую связана с базовой культурной оппозицией – между природным и культурным началами человека. «Эстетическое чувство не меньше, чем рациональное начало (разум), выделяет человека из среды прочих живых существ (мы, впрочем, не знаем, ощущают ли вороны прелесть соловьиного пенья, а соловьи немелодичность карканья ворон)», – пишет Н. Д. Арутюнова [5, с. 8]. Способность выделиться из природной среды посредством творческих усилий, различить проявления телесного и духовного, сделать это различие базовым для формирования эстетического отношения к действительности является субстанциальной человеческой характеристикой. Историю искусства можно проследить, в том числе, с этих позиций – возрастания осознания возможности творящей личности реализовать «человеческое, слишком человеческое» начало, возвыситься над миром инстинктов, наполнить окружающий мир и собственную деятельность смыслом.

Эстетика напрямую занимается проблемой разграничения *про-явлений* в нашей жизни фактов «первой» и «второй» природы, обозначая переход от действительности к искусству. «Непосредственное восприятие прекрасного в живой жизни с трудом освобождается от “тела”, т. е. от природных ассоциаций – утилитарных, плотских, моральных, мистических, религиозных, социальных, функциональных» [5, с. 9]. Сумев в ходе развития художественных практик «отделить эстетическое чувство от чувственности», искусство в XX в. отчасти возвращается к исходному синкретизму: «в настоящее вре-

мя, однако, чувство и чувственность стремятся воссоединиться, <...> эстетическое чувство заменяется чувственностью» [5, с. 10]. Исследователь пишет о «смещении двух отраслей эстетики, <...> ведущих к взаимному непониманию и сбоям в дискуссиях о проблемах красоты». Эти две отрасли связаны, с одной стороны, с «прямым и непосредственным восприятием красоты и безобразия действительности, ее перцептивным познанием» и, с другой – с ее «познанием путем восприятия тех художественных образов, которые воспроизводят действительность, осуществляют сублимацию чувства, освобождая его от плотских влечений и увлечений» [5, с. 8].

Скептицизм, высказанный Ницше в отношении морали и религии, науки и искусства в его труде «Человеческое, слишком человеческое», во многом задал тон развитию культуры XX в. Сам Ницше назвал свою книгу «памятником суровой дисциплины своего Я, с помощью которой я внезапно положил конец всему привнесенному в меня “святому восторгу”, “идеализму”, “прекрасному чувству”» [6]. Мы же в качестве основного концепта для данной статьи используем парафраз на тему его формулы – «нечеловеческое, слишком нечеловеческое» – для обозначения одной из нарастающих тенденций современных художественных практик, а именно – стремления к «новой чувственности», актуализации телесности в качестве оппозиции цивилизованным, рациональным основаниям современного человеческого существования, ремифологизации важнейших опор идентичности.

Будучи «витриной» ментальных метаморфоз, происходящих в обществе, искусство наиболее явственно репрезентирует как их основания, так и актуальные формы воплощения. Ценностные основания актуальной культурной архитектоники находят свое художественное выражение в различного рода арт-практиках, в том числе – телесно ориентированных. Речь идет о таких жанрах, как танец и балет, «пластический» или «физический театр», театр танца, и об их синтетических вариациях. Об аксиологии танца мы уже писали в предыдущих статьях, в частности – относительно ценности подлинности [7].

Среди отечественных творцов художественных форм и смыслов в обозначенной для исследования области особую нишу занимает группа «DEREVO», работающая в стилистике и технике «пластического» или «физического» театра. По поводу того, какой коллектив стал пионером-основа-

телем данного направления в России, оценки исследователей и участников театрального процесса расходятся. В рекламных текстах декларируется, что «питерская публика открыла для себя явление физического театра именно благодаря Антону Адасинскому» [11]. Более подробно знакомым с историей пластического театра известно, что уже ленинградские зрители имели возможность увидеть впечатляющие эксперименты в этой области, которые продемонстрировали еще в конце 1960-х артисты Каунасской студии пантомимы под руководством М. Тенисонса, а затем – и «Театр пластической драмы», созданный «московским литовцем» Г. Мацквичюсом в 1975 г. И, хотя опусы названных первопроходцев стилистически были далеки от спектаклей Адасинского, «большая форма пластического спектакля», по мнению театроведов, к моменту появления театра «DEREVO» уже могла восприниматься как «вполне “узаконенная” предшественниками» [8, с. 121]. Оставляем этот спор за пределами нашего исследования.

Вот что о жанровой принадлежности своего детища пишет его основатель Антон Адасинский: «Я очень люблю группу “Дерево” и себя самого периодически, но мы не относимся ни к какой форме – ни танца, ни театра. Группа “Дерево” – это группа “Дерево”. Да, мы занимаемся балетом, да, мы знаем, что такое модерн данс, да, мы знаем “релиз техник”, знаем фламенко, танго, мы очень много перетанцевали разных техник, но мы используем только тот материал, который необходим для данного номера, для этого спектакля. Если есть идея, для которой необходимо заниматься японским танцем буто, мы находим для этого возможности, едем, работаем. Год-полтора-два, чтобы потом выйти в этой краске на сцену. Мы умышленно избегаем любой таблички на груди. Это – группа “Дерево”. Это – годы работы, чтобы владеть разными техниками. В технике модерн данс, я думаю, мы можем позволить себе полчаса быть на сцене, нужно ли это нам, не знаю» [9].

Поводом к написанию данной статьи стало посещение автором спектакля «Кецаль», занимающего одно из центральных мест в афише театра с 2004 г. В 2006 г. театр «DEREVO» получает за спектакль «Архангела» на фестивале Fringe в Эдинбурге, а в 2007 г. – «Золотую Маску» в номинации «Новация» [10]. В анонсе спектакля на сайте галереи современного искусства «Эрарта» зрителя предупреждают: «Ожидать от театра DEREVO прямолинейного повествования было бы чистой иллюзией. В этих картинах

движутся создания из настолько мистических, чувственно-фантастических измерений, что их едва ли возможно с чем-либо сопоставить» [11]. Спектакль, название которого отсылает к южноамериканскому мифу о священной птице с головой змеи – «это гимн тела, главного и первейшего человеческого инструмента» [10]. Не – гимн телу, как можно было бы ожидать в пределах понимания классической эстетики, а гимн тела, таким образом, целью авторов постановки была явно не артикуляция ценности Красоты, но вот чего? – вопрос.

Танцовщики/актеры на сцене – физически совершенные тела, нарочито универсальные, великолепно тренированные, не только без акцентов на гендерную принадлежность, но и вообще без акцентов на личностное, индивидуальное, в целом – человеческое. Происходящее на сцене сложно назвать танцем: набор рваных, аритмичных, дерганных движений отсылает к чему угодно, только не к идее/ценности телесной красоты и гармонии. У эстетики нет шансов в этом наборе животных, конвульсивных, хаотичных жестов под режущую слух музыку, сопровождаемом таким же дерганным, раздражающим светом. Хтоническая, низменная, грубая, животная сила коржит прекрасные атлетичные тела, сворачивает их в немислимые позы, наводит первобытный ужас перед непреодолимым хаосом.

Из анонса к спектаклю на сайте театра «DEREVO»: «Приближение к главному. Лежу на животе. Мое лицо спрятано между коленями женщины. Глаза упираются в колени. Все время надо прятать себя в гроб, в утробу, пещеру, могилу, влагалище земли. Чтобы сжали, похоронили. К главному... Разбить ее камнями. На куски все. Кость, мясо. А фарш поедят птицы... больше ничего не нужно впитывать. Искать подтверждения. Стало проще и дальше. И не важно умереть на краю горохового поля... сжать огромное к бороде, к косичке, к шлему гребешком.... Раз. Раз. Не дать соединиться нашим ногам... не поздно. Не поздно. Я не иду. Меня ведут. И их ведут, и тех ведут. Творог в чулке затвердел, а было жидко. Расхлестать, размазать собой-ножом... И плыть по себе по всему» [10]. Насколько пластическая лексика создателя спектакля соответствует лингвистической – вопрос, открытый в силу своей риторичности. Эпатажность той и другой снимают со зрителя ответственность за адекватность восприятия, скорее – являются залогом отсутствия такой возможности в принципе.

Приведем несколько отзывов о спектакле «Кецаль»: «Перформанс, который временами напоминает сакральный языческий ритуал, это череда пластических образов, демонстрирующих безграничный потенциал человеческого тела»; «В рассеянном свете <...> возникают картины, *которые одновременно очаровывают и отнимают очарование*»; «Свет и визуальные образы незабываемы. Танец и движения – захватывающие»; «По сути это можно рассматривать как иллюстрацию к теории эволюции. Актеры извиваются и прыгают, как если бы они были первыми выходцами из “первичного супа”. <...> Смерть и возрождение. Эпическое путешествие, сделанное «Деревом» так *мучительно по-человечески*»; «Заключенные в лагере, люди как подопытные кролики или сперматозоиды с их текучими движениями в поисках обратного пути из матки»; «DEREVO выбирает маленький театр, скрытый от “широких масс»» [10]; «чувственный языческий ритуал, посвящение первородной телесности, миф, материализованный в причудливых и выразительных пластических образах <...> фантастический коллаж, осколок параллельного мира, населенного причудливыми существами, чувственными и мистическими, *воплощающими идеал сверхчеловека*, в котором сохранилась нерушимая целостность духовного и телесного» (*курсив мой – Е. Д.*) [12]. Мнения неоднородны, их объединяет одно – равнодушных нет.

Очевидно, что в искусстве нет, и не может быть однозначного восприятия и оценки (если речь не идет об условиях тоталитарного режима). Ценностное сознание воспринимающего субъекта опосредовано его образовательным уровнем и культурным бэкграундом, возрастом и окружением. Мы также не пытаемся навязать оценку, речь идет лишь о проблематизации концепта Красоты в парадигме постмодернистской эстетики и об обозначении, на наш взгляд, важной тенденции в актуальных арт-практиках – формировании тренда на телесность как самоценность, пробуждение чувственности, свободной от эстетического чувства.

Являясь адептом «физического театра», Адасинский манифестирует и воплощает влияние подсознательного на сознательную творческую деятельность не только в собственных произведениях. Он курирует и проекты молодых авторов в рамках «Группы продленного дня (ГПД) Антона Адасинского». Так, к примеру, «физический спектакль» «У Лики» под эгидой ГПД

представляет собой «исследование средствами физического театра. “Физическое” (плотское, телесное, SOMA) высказывание – совершенностное, честное, не загнанное в форму СПЕКТАКЛЯ, не прозванное РАЗМИНКОЙ, ни кем и ни чем не профильтровано через чьи-то послылы и сверхзадачи, не подкрашено, не подслащено. Только мы и наши тараканы, сны, видения, привидения, наше “al dente”» (орфография сохранена – Е. Д.) [13].

Древние люди, жившие в сопричастности природным силам, ощущали ее как гармоническую связь, обеспечивающую человеку его же антропологическую целостность – окружающая природы «достаивала» недостающее, придавала силы и смысл его существованию. Современный «расколотый», «расколдованный» (в веберовском толковании) мир обостряет тоску по утраченному синкретизму. Отсюда – стремление художественными средствами восстановить, хотя бы в хронотопе спектакля, искомую целостность. «Там, где беда жутко скручивает понятие мира и гармонии в крепкий узел, который, в конце концов, взрывается и распадется на отдельные части руин, как символ разрушения и насилия. В похожей пустоте удущья внутренние птицы не взлетают как мечты. А в простоте величия природы царит непревзойденный покой и наслаждение, где все человеческие размышления выравниваются в одну и только одну Таинственную песню Любви», – цитата из анонса спектакля «Отражение», «танцевальной притчи, описывающей картины мира, где между светом и тьмой существует промежуток, в котором заключен основной секрет Творца» [10].

В стилистике, сходной с анализируемой нами постановкой Адасинского, был решен «шедевр французского *contemporary*, поставленный в 1981 г. – спектакль Маги Марен “May B”» – согласно оценке Э. Г. Гончарской, – «интеллектуальная провокация *per se*». Искусствовед пишет: «Культовое действо-диагноз навеяно пьесами Сэмюэла Беккета “В ожидании Годо” и “Конец игры” и посвящено минутам глубочайшего человеческого унижения. Представляет оно десяток уродцев в исподнем грязно-белого окраса, с застывшими набеленными лицами и черными провалами глазниц, с крючковатыми носами и оттопыренными ушами – кажется, будто в этих существах воплотились все химеры и горгульи Нотр-Дама. Бомжеватые аутисты с обочины, почти идиоты – то ли обитатели психушки, то ли контингент дома престарелых – движутся в замедленном ритме, являя собой

визуальную аллегорию тупиковости и вневременности существования» [14, с. 111].

Исследуя художественную парадигму *contemporary dance*, Гончарская формулирует ее так: «несовершенное тело и неидеальная душа, лишены всякого романтического налета». «Лебеди, претерпев обратную трансформацию, превратились в гадких утят – вроде лысых нелепых гибридов Матса Эка или брутальных мускулистых птиц Мэтью Боурна; сифиды и виллисы, забыв о способности летать, как “пух из уст Эола”, шмякнулись оземь и принялись ползать по полу. Партерные экзерсисы одержали верх над верхними поддержками, и почти все обитатели балетной страны¹ принялись отчаянно косолапить. Место на сцене заняли индивиды с нестандартными пропорциями, с “невыворотными” стопами, с нарочито неуклюжими жестами. На смену трехсотлетним классическим канонам пришли новые каноны красоты [14, с. 109].

Проблема состояния посткультуры активно обсуждается в гуманитарном пространстве историками и социологами, футурологами и философами, культурологами и экологами. Френсис Фукуяма, автор нашумевшей концепции «конца истории», еще в 2002 г. издал труд «Наше постчеловеческое будущее: Последствия биотехнологической революции», в котором поставил вопрос о влиянии технологий на саму природу человека, о возможности превращении его в постчеловека. Со времени издания работе о конце истории в 1989 г. сам автор пришел к выводу о том, «что лишь один аргумент невозможно отвергнуть: конца истории не может быть, пока не будет конца науки» [15].

Балансирование на грани человеческого и постчеловеческого, о котором говорят футурологи – тема, занимающая умы любого социально ответственного человека. Но помимо науки, меняющей мир, у нас остается искусство, средствами которого мы можем не только выразить свою тревогу или надежду, но и сформулировать актуальное понимание ценностей, обеспечивающих архитектурно-культурную устойчивость культуры в со-временном нам хронотопе.

Поскольку проблема, поднятая нами, в силу своей многоаспектности не имеет одного лишь рационального решения, завершим наше исследова-

¹ Автор подчеркивает, что речь идет исключительно о *contemporary dance* и несколько не касается балета классического, равно как и неоклассики – хотя последняя, безусловно, достойна отдельного разговора.

ние в рамках данной статьи цитатой из работы Ницше, от названия которой мы отталкивались. «Любовь как искусный прием. Кто хочет действительно узнать что-либо новое (будь то человек, событие или книга), тому следует воспринимать это новое с наивозможной любовью, быстро закрывая глаза на все, что ему кажется в нем враждебным, отталкивающим, ложным, и даже совсем забывая об этом; так, например, он должен делать величайшие уступки автору книги и прямо-таки с бьющимся сердцем, как при скачках, желать, чтобы он достиг своей цели. Дело в том, что таким приемом пробираешься к самому сердцу нового объекта, к его движущему центру: а это именно и значит узнать его. Когда это достигнуто, то разум позднее делает свои ограничения; эта чрезмерная оценка, эта временная остановка критического маятника была лишь искусным приемом, чтобы выманить душу чего-либо» [6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Афиша // Московский комсомолец. 1623 сент. 2015 г.
2. Арт-азбука: Словарь современного искусства под редакцией Макса Фрая. URL: <http://azbuka.gif.ru/alfabet/a/actual-iskusstvo/> (дата обращения: 11.04.2016).
3. Лаврова С. В. Новая музыка в контексте терминологических проблем современного искусства // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2015. № 38. С. 277299.
4. Кант И. Критика способности суждения. Соч. в 6 т. М.: Мысль, 1966. Т. 5. С. 161529.
5. Арутюнова Н. Д. Истина, Добро, Красота: взаимодействие концептов // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М.: Индрик, 2004. 720 с. С. 529.
6. Ницше Ф. «Человеческое, слишком человеческое»: Книга для свободных умов // PHILOCULT.RU. URL: <http://philocult.ru/1024-chelovecheskoe-slishkom-chelovecheskoe.html> (дата обращения: 02.03.2016)
7. Дробышева Е.Э. Танец в аксиологическом дискурсе: проблема подлинности // Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой. 2015. № 39. С. 195201.

8. *Константинова А. В.* «Анаморфозы Шута» на рубеже веков: к вопросу о языке пластического театра // Вестник АРБ имени А.Я. Вагановой. 2014. № 34. С. 108122.
9. В отрыв! От реальности // Независимая газета. 2007. 6 апр. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1730196> (дата обращения: 11.11.205).
10. DEREVO: сайт театра // URL: <http://www.derevo.org/common/rus/actions/> (дата обращения: 05.03.2016).
11. Театр DEREVO. «Кецаль» // Официальный сайт галереи современного искусства «Эрарта». URL: <http://www.erarta.com/ru/calendar/events/detail/ce8be6f7-2612-11e5-a8d6-8920284aa333/> (дата обращения: 02.04.2016).
12. Спектакль «Кецаль» в постановке Театра DEREVO // URL: <http://kudago.com/spb/event/cpektakl-kecal-v-postanovke-teatra-derevo/> (дата обращения: 02.03.2016).
13. Театр DEREVO // Страница театра ВКонтакте. URL: https://vk.com/derevo_teatr (дата обращения: 12.03.2016).
14. *Гончарская Э. Г.* Красота в обстоятельствах contemporary dance: Не-танец не-красивых людей // Архитектоника современного искусства: Сб. ст. / Под ред. Е. Э. Дробышевой, Л. А. Меньшикова. СПб.: АРБ имени А. Я. Вагановой (в работе).
15. *Фукуяма Ф.* Наше постчеловеческое будущее: Последствия биотехнологической революции / Пер. с англ. М. Б. Левин. М., 2004 // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий. URL: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/3604> (дата обращения: 17.04.2016).

1.2. СВОБОДА И ТАНЕЦ

Свобода – одна из универсальных категорий и характеристик человеческого бытия. Свобода это способность человека овладевать условиями своей жизни, сохранять возможности самобытности, самоопределенности, силу воли для выбора действий и поступков. Вопросание «что есть свобода?» связано с определением человеком своих позиций, мировидения, миропонимания, осознания жизни и деятельности среди времени и пространства. В разных мирах и культурах, на разных этапах исторического развития, в отличных типах социальности свобода выступает в своей мерности, и каждый раз осмысливается заново и по-разному.

В истории и западноевропейской, и отечественной философской мысли свобода выступает в состоянии многоликости. В европейской философии проявление свободы связано с понятиями необходимости, ответственности, отчуждения, зависимости / независимости, творчества.

В каждом из периодов развития философии можно найти свои особенности исследования свободы. Для античности свойственно понимание воли как относительно самостоятельной способности разума, подчеркивать их взаимосвязь, а не разрывы, как часто будет в дальнейшем. В христианском миропонимании свобода – это качество и способ человеческого бытия. Сотворенный Богом как свободная сущность человек должен проявить свою богочеловеческую природу и продолжить акт свободного творения в единстве с божественным абсолютом. В эпоху Возрождения свобода трактуется как высшее проявление достоинства человека. Понимание свободы воли рассматривается как возможность деятельности, возможность принимать решения и совершать поступки, и при этом оговаривается, что намерения в каждом человеке должны быть обусловлены устремленностью к благу и желанием самосовершенствования. Для Нового времени подчинение свободы воли требованиям разума это путь освобождения от страстей и угнетения материальной природой.

Для русской философии проблема свободы является одной из центральных. Но, в отличии от западного осмысления она видится не в рамках рационального или экзистенциального решения, а в контексте онтологии и антропологии, ибо свобода здесь связана, прежде всего, с нравственностью человека. Онтологическое понимание свободы рассматривает ее как условие

существования и творчества человека. Без свободы человек оказывается не способен к творчеству, и прежде всего свободы к творчеству бытия. Особое внимание уделяется исследованию свободы как свободы духовной. Потому что свобода духа это сама суть существа свободы, без которой человеческая жизнь не имеет ни смысла, ни достоинства [1].

Личность человека во многом, и онтологически, и социокультурно, и психологически, определяется его творческой деятельностью, истоки которой находятся в свободе. При этом речь идет не о проявлении внешней активности, а именно о свободе внутренней. С другой стороны, свобода всегда предполагает проявление творческого элемента, как обнаружение новых путей, способность к трансценденции, выход в иное за пределы человеческой ограниченности.

Творчество – тайна и таинство человеческого существования, одна из «ипостасей» свободы человека. Ибо «свободный художник», «вольный художник», согласно метафоре европейской культуры, – это Мастер, а не мастеровой. Творчество – это деятельность человека направленная на созидание новых мировоззрений, образов и знаний, объектов и качеств, возможностей поведения и общения. Исходно, в архаической и традиционной культуре сохраняется понимание творчества как созидание новых качеств бытия. Такой возможностью, т.е. возможностью «можествования бытия» (М. Хайдеггер) обладают не многие представители культуры, общества, искусства, и потому феноменальные результаты творчества часто (или, как правило) рассматриваются как противоречие с общепринятым укладом, способом и/или образом бытия, традицией, мировоззрениями и миропониманиями. В сознании индустриального мира творчество постепенно десакрализируется, сводится к изобретательству, которое обретает высокий культурный и социальный статус и служит процессу модернизации образа существования. Тем не менее, сохраняется понимание и видение творчества как сугубо личностного (глубинного, мифологического, мистического) процесса, который не может быть упрощен в схемы или инструкции деятельности, не подлежит омассовлению и / или любому виду формализации. Для XX века проблемы свободы, творчества, свободы творчества и творчество свободы оказываются в центре не только философской, но также и культурологической, психолого-педагогической, социологической и художественно-эстетической проблематики.

С точки зрения психологии – творчество оказывается связанными с основными психическими процессами, прежде всего, с воображением. И качество/уровень развития последнего соотносимо со степенью развития мышления, в том числе мышления творческого. Но при этом творческое преобразование мира, осуществляемое в процессе творческого мышления в пространстве воображения, имеет свои законы развертывания в бытии, в континууме пространства-времени.

В одной из своих фундаментальных работ «Исток художественного творения», М. Хайдеггер говорит о том, что сущностью искусства является истина сущего, полагающаяся в творении. При этом художественное творение своим способом раскрывает бытие сущего, в творении истина сущего совершается как раскрытие-обнаружение. Именно творение удерживает открытость мира. Истина совершает немногими существенными способами, один из которых это бытие творения творением. Ибо творение ведет спор за несокрытость сущего в целом. В творении просветляется сокрытое бытие, и в этом просветлении сияние встраивается внутрь творения. Это сияние, встроенное внутрь творения есть прекрасное. И по мере сияния, Красота – это способ которым бытийствует истина как несокрытость [2, с. 123–169]. Созвучным этим тезисам философа могут быть размышления А. Дункан, которая длительное время искала новые, неоткрытые движения, изучала динамику и свободу танца. Такого танца, который был бы, с ее точки зрения, способен «воплотить в движениях тела божественность человеческого духа». В воспоминаниях Айседоры есть такие слова: «я пыталась добиться, чтобы источник духовного выражения проник во все излучины тела, наполняя его вибрирующим светом – центробежная сила, отражающая духовный взор. После долгих месяцев, когда я научилась собирать всю свою силу в этот единый центр, оказалось что лучи и колебания слышаемой мною музыки устремлялись к этому единому ключу света внутри меня – там они отражались не в мозговых восприятиях, а в духовных, и эти духовные восприятия я могла выражать в танце» [3, с. 28].

Еще в XIX веке исследованием свободы занималась философия жизни, одним из наиболее ярких представителей которой, был А. Бергсон. Философ утверждал, что человек свободен, когда его действия происходят из всей его личности, когда между человеком и личностью есть сходство, аналогичное сходству между творением и творцом. Именно А. Бергсону при-

надлежит идея рассматривать понимание свободы в категориях и понятиях времени, а не пространства. Потому что благодаря свободе человек обращается от своего поверхностного «Я», к «Я» высшему внутреннему. А проявление свободы подводит итог прошлому и задает направление будущего. Свобода это возможность со-бытия, которое творит грядущее. Свободой человек может жить, постигая ее путем опыта и интуиции. И только в конце XX века, российский педагог, психолог В. Ф. Базарный будет утверждать, что человек ориентируется во времени и пространстве благодаря развитости телесно-динамического чувства. Качество, степень, совершенство и многогранность свободы это чувства, разнообразие освоения мира на его основе составляет потенциал мировоззрения миропонимания, творческого интеллекта, обучаемости и психо-социального здоровья. Иными словами «человек не танцующий» (в широком смысле слова, аналогично «человеку не играющему»), не обладает потенциалом свободы и свободной динамикой пластичности мировоззрения (но, тут речь не идет о постмодернистском игровом отрицании нравственности и этики) которые необходимы для осуществления смены парадигмы мышления в целом. Вполне возможно, что «переживание нового движения как некоего поля возможностей и создает открытость новым изменениям» [4, с. 198], создает незапланированное не формализуемое изменение, и открывает свободу создания новых смыслов и осознаний.

Танец – феномен человеческого бытия, важнейшая грань культуры человечества, всей жизни человека и общества. Танец – это ожившая динамическая пластическая форма, а танцовщик – источник вдохновения, проявление стихии, энергии, тот, кто задает возможность преодоления танцем земного притяжения. Танец – способ, средство, возможность передачи духовного, эмоционально-душевного опыта, которые невозможно перевести в слова и выразить рациональной речью или интеллектуальными рассуждениями. Танец, также как, например, свобода и игра, принадлежит человеческому бытию, раскрывает и представляет и сакральное (в том числе космическое) и профанное (приземленное, повседневно-бытовое). В своем историко-культурной «жизнедеятельности» танец проходит огромный путь развития, и каждый период по-своему реализует духовную и практическую потребность человека в танце, и каждый из этапов имеет свои характерные особен-

ности и своей смысл. Феномен танца связан со свободой духа, внутренней свободой которая открывает человеку «доступ» к творчеству.

Искусство – универсальный способ чувственно-конкретного выражения не рационализируемого, и зачастую не вербализуемого, мистического, духовного, трансцендентного опыта людей. Его важнейшей составляющей является эстетическое, которое также как и религиозное, выступает сущностным компонентом культуры как образа человеческого бытия. Искусство, тем более в европейской цивилизации, выходит за пределы эстетической сферы, но само эстетическое как таковое, для духовно-практической деятельности всегда остается сущностью искусства. Особая ценность искусства – в его сопряженности с решением экзистенциальных проблем человека. Каждый художник, принадлежа определенному жизненному миру, той или иной культуре, проблематизирует их существование. Целостность искусства связана с его образно-символическим строем. Особая сила и мощь проявляется в том, подлинное произведение искусства возвышается над пространственными и временными пределами индивидуальной человеческой жизни, совершая свободный полет в континууме бытия, сопрягая проявления прошлого, настоящего и будущего в произвольном порядке, который необходим для осуществления авторского замысла.

В эволюции танца человек предстает одновременно и как целостное и как разноречивое существо, наполненное динамикой противоречий и их решениями. Возникнув вместе с человеком, танец выражает все разнообразие человеческих чувств, эмоций, страстей и переживаний. Пластические и ритмические «интонации тела» (Б. В. Асафьев) постепенно кристаллизуются в танцевальных движениях, формах, типизированных национальных (этнографических) жанрово-стилевых разновидностях. В сфере прикладного искусства танец передает и образ человека, и образ человеческого поведения в действительности. Он содержит в себе глубинные пласты смысловых кодов, которые закреплены в динамической пластике как особом языке эстетических телодвижений, поддерживаемые культурными ритуалами и передающиеся из поколения в поколение. Танец – это также важная синкретическая или синтетическая составляющая религиозного действия или ритуала, который связывает сакральное и профанное (М. Элиаде).

За длительную тысячелетнюю историю виды искусств, и в том числе танец, проходят определенную смысловую трансформацию. Формируясь как вид искусства, танец уже не несет нагрузку целостного строя жизни, основанного на единстве сакрального и профанного, как это было свойственно мифологическому сознанию и мифологическому миропониманию.

Претерпевая эволюцию как вид искусства, танец уходит от состояния органичности и укорененности в бытии, утрачивает качество непосредственности и становится элементом представления (и представлений), как внешней и рационализированной по отношению к человеку силой. Однако искусство на протяжении веков сохраняет «внутри себя» особый, синкретический (синтетический) способ человеческой деятельности. Закономерно, что в разных культурах, в разных исторических эпохах и периодах присутствуют значительные различия в главенствующих образах, способах и художественных технологиях их создания, и в особенностях функционирования и культурной трансляции как видов искусств, так и «искусства танцевания».

Исходно, в очаге европейской культуры, музыка пение и танец были для греков не разрозненными видами, а единым искусством, целостной художественной практикой. В классическую эпоху его обозначали как музыку, имея в виду искусство Муз как целое. В самые разные историко-культурные периоды в философии по-разному складывалось отношения к танцам. Например, в Античности по-видимому не было мыслителя от Гомера до Платона, который так или иначе не коснулся бы проблем танца. Возможно, это было обусловлено тем, что танец, понимался как составная часть философии. В. И. Уральская подчеркивает, что пляске как делу государственному была посвящена специальная наука – оркестрика. Ей как части философских наук, обучались в гимназии. Правила оркестрики не дошли до нас, и лишь известно по Плутарху ее деление на три составные части 1) теория движения, 2) изучение поз, 3) пантомима, т. е. выражение лицом (мимика) и руками (хейрономия)» [5, с. 13]. В современном языке есть слова «хор» – поющий коллектив, «хорей» – как стихотворный размер с плясовым ритмом, «хоровод» как разновидность массовой пляски, «хореография» – искусство сочинения танца, но не столько способ записывать танец в виде «динамически скульптурной пиктографии», сколько искусство разговаривать, «держат речь» танцем.

В танце процесс художественного творения связан с движением. Язык танца удивительно многогранен в своей текучей пластичности, включает особенности динамики положения тела, позы, жесты, прыжки, мимику, которые можно сравнить с палитрой красок, которыми рисует живописец, или с музыкальным тембром, мелодией, гармонией, чистотой интонации. В истории танца можно легко увидеть, что его выразительные средства постоянно развивались, совершенствуя различные свои содержательные и технические стороны, что обуславливается, с одной стороны требованиями жизни, с другой – практикой и эволюцией вида искусства. Танцовщик всегда творит собой, но его «танцевание» это не просто физические упражнения или перемещения, это тонкий, наглядный способ выражения эмоционального состояния, которое определяет содержание произведения искусства. Мышечная работа, напряжение, тончайшая алхимия психофизиологической составляющей танца, выступает не только в виде исполнительской функции, но и соучаствует в процессе творчества, способом трансформации динамики движения в качественную эмоциональную и мыслительную компоненту художественного творения в целом.

Психология утверждает, что эмоции являются организаторами поведения человека. Единство духа и воли, души и телесности, – проявляется как исток творения подлинного танца, где и когда «мир танцует человеком» (А. Н. Павленко). Согласно Н.А. Бернштейну существование «живых движений» связано с тем, что душа создает пластически-скульптурный портрет тела, так же как существует взаимный, или взаимообратимый процесс. В качестве примера, А. Дункан говорила что дух танца должен входить в тело, которое уже гармонично развито и доведено до высшей степени напряженности энергиями. Для танцовщика культура тела только средство, в танце тело должно быть забыто, оно есть только инструмент, хорошо настроенный и гармоничный. Если в гимнастике движениями выражается только само тело, то в танце – чувства и мысли души сквозь тело [3, с. 62].

Внутренняя свобода – пространство для вдохновения, вдохновенного творения, и вдохновляющего со-творческого понимания художественного образа воспринимающим зрителем. Существует связь между психофизикой, психосоматикой, психомоторикой и качеством создания художественного образа и качеством его восприятия. В современных психолого-педагогических

исследованиях, исследованиях посвященных психологии художественного мышления, от практики К. Орфа до экспериментов В. Ф. Базарного показано, что в детстве, в процессе творчества, во время занятий музыкальным, танцевальным, изобразительным искусством и конструкторской деятельностью формируется особое качество внутренней психодинамики и психомоторики, а также способность ею управлять. Более того. Уже во время взрослости, способность художника «управлять своей психомоторикой во многом определяется уровнем развития его двигательного мышления, входящего в структуру художественного мышления. Этот вид мышления оперирует движениями и связан с идеомоторикой, обусловленной содержанием образа, мышечными ощущениями и двигательными приемами, составляющими неотъемлемую часть техники музыканта-исполнителя, танцора, актера... Двигательное мышление опирается на «кристаллизованное мышление», оперирующее общепринятыми рациональными движениями, адаптированными к индивидуальной технике исполнителя, а также на «текущее» мышление, подсказывающее необходимые, незапланированные движения непосредственно в момент исполнения» [6, с. 223].

В современном мире, подверженном технологической формализации и «подчиненном сущности техники» (М. Хайдеггер) и утрачивающего качество сакральности, присущая «человеку танцующему» способность или искусство мыслить движением – одно из проявлений внутренней свободы, творческого мождествования бытия, (вопреки навязываемому и доминирующему мировоззренческому принципу как «искусству мыслить формами и стереотипами»). Умение мыслить динамически, подчиняя движению и форму, и технику – это онтологическая способность отечественного хореографического искусства. В. М. Богданов-Березовский отмечает, что «сама Ваганова, ведущая классные уроки лишь на двух последних (старших) курсах, от урока к уроку разнообразит комбинации экзерсиса, не давая сознанию учащихся привыкнуть к пассивному их воспроизведению, приучает своих учениц мыслить в движениях» [7, с. 133].

Человек – это существо обладающее возможностью и способностью к трансцендированию. Иными словами, существо пытающееся превзойти самого себя, выйти за границы своего мирозидения, знания, жизни и возможностей. В самом процессе трансцендирования человек может ничего

не делать, («не делать» – т. е. не производить на материальном, физическом плане), но при этом сама попытка осуществить трансцендирование изменяет осознание, осознанность, образ мира, для качественного осмысления собственного существования и тех силопроявлений, которые открывают истинное человеческое существование, связанное с удивлением и творческим освоением бытия.

Создание образа в искусстве, художественного эйдоса как реализации живого, антропологического, а не технологического, видения мира – это труд свободной трансценденции. Художественный образ – уникальное средство и способ освоения мира. Это – «способ бытия искусства, взятый в его выразительности, впечатляющей силы и энергии» [8, с. 359], насыщенный человеческой эмоциональностью, вырастающий из первичного чувственного восприятия, где сливаются воедино общее и особенное, динамически организуемые фантазией, воображением.

В эпоху постмодернизма и масскульта, в то время когда усиливается экзистенциально-онтологический кризис и искусство не осуществляет поиск предельных и «запредельных» оснований онтологии на первом плане культуры и общества находятся не столько творчески-созидательные (литература, изобразительное искусство), сколько исполнительски-артистические практики (музыка, оперный, балетный, драматический театр, телевидение, кинематограф). Художественное «я» человека, стремящегося к «можествованию бытия» (М. Хайдеггер) присутствует в произведении не в «снятом виде», а в качестве динамического, организующего, исполнительского эпицентра процесса творения [9].

Хореография – искусство красоты и чистоты движения, единства динамики, скорости с одной стороны, и утонченного равновесия с другой. Танец, разговаривая на сакральном языке высокого искусства, обладая динамической свободой и экспрессией, оказывает одновременное воздействие и на «физику» и на «метафизику», эстетическое и трансцендентное, раскрывая основы и пределы осознанного бытия человека в мире, указывает путь свободы будущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Соловьева Л. С.* Свобода как антропологическая характеристика: дисс. ... канд. филос. наук. Волгоград: ВолГУ, 2012. 140 с.
2. *Хайдеггер М.* Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. 528 с.
3. *Дункан А.* Моя жизнь. М.: Центрполиграф, 2005. 350 с.
4. *Сироткина И.* Шестое чувство авангарда: танец, движение, кинестезия в жизни поэтов и художников. СПб.: Изд-во Европейского университета в СПб., 2016. 232 с.
5. *Уральская В. И.* Природа танца. М.: Советская Россия, 1981. 112 с.
6. *Никитин А. А.* Художественное творчество и движение // Мир образования и образование в мире. 2009. № 1. С. 220–224.
7. *Богданов-Березовский В. М.* Педагогическая система А. Я. Вагановой // Статьи о балете. Л.: Сов. композитор, 1962. С. 122–152.
8. *Никитина И. П.* Философия искусства. М.: Изд-во «Омега – Л», 2010. 559 с.
9. *Кривцун О. А.* Психология искусства. М.: Юрайт, 2016. 265 с.

1.3. «ПОЛИТИКИ ТАНЦА» КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ КАТЕГОРИЯ

Понятие «политики танца» в российских исследованиях не встречается, тогда как в современной зарубежной научной литературе оно является привычным и практически не требует пояснений. В настоящей статье предлагается краткий обзор исследований, преимущественно англоязычных, для которых понятие политик танца является рабочим. Описывая совокупность тем и характер постановки проблем с точки зрения «политик», хотелось бы показать саму возможность *так* видеть и изучать танец. Хотя, скорее всего, на российском материале и под пером российских исследователей категория политик танца может претерпеть изменения.

Появление категории «политики танца» связано с влиянием *cultural studies*, или шире т. н. критической теории². Определяющими признаками этой традиции является проблематика власти, прежде всего, незамечаемой, неюридической власти – идей, образов, конвенций; вопросы социального конструирования идентичностей, в особенности социальные практики «производства» различий. Культура здесь понимается как сфера борьбы за различия, статус, идентичность. В рамках этой стратегии явления искусства рассматриваются не в перспективе возвышенного эстетического опыта, а как участники совокупного процесса производства значений и придания им статуса нормы и очевидности. Категория «политики танца» применима и к искусству классического балета, и к народному танцу, и к формам популярной культуры. Более того, в этом интеллектуальном горизонте они больше не расставлены на ступенях иерархии высокого/низкого, элитарного/массового, а уравниваются, поскольку становятся участниками общего процесса – языками, артикулирующими особенности расы, нации, этничности, класса, гендера.

Как отмечала Джэйн Десмонд, составитель и одна из авторов сборника «Значение в движении: новые культурные исследования танца» (первое издание 1997 г.), «вплоть до середины 1980-х гг. главными задачами исследований танца считались сбор исторической фактографии и описание ускользающей, эфемерной художественной формы в эстетических категориях.

² Об особенностях *cultural studies*, об отличиях российской культурологии и *cultural studies* см.: [1; 2].

Особенно ценились монографические исследования творчества великих танцоров или хореографов. <...> Но сегодня на передний план выдвигаются работы, сосредоточенные на идеологических основах эстетических практик» [3, р. 1]. Однако заметим, что идеология здесь – это не прямой политический заказ или конъюнктура. Это участие танца – практик обучения, исполнения, оценки, удовольствия от зрелища – в производстве социальных различий.

В целом ряде исследований Раннего Нового времени используется понятие политик придворного танца. Под ними понимается многообразие социальных преимуществ, которые достигались благодаря умению танцевать, а также роль, которую играл придворный танец в формировании европейской аристократии как привилегированного сословия.

Придворный танец как исторический тип танца сформировался и развивался в XV–XVII вв. в качестве одной из ветвей гуманистической культуры, т.е. был оправдан Античностью, сопровождается теорией, кодифицирован, осмыслен как одна из практик виртуозности [4]. Придворный танец формировался во взаимосвязи со свободными искусствами, особенно риторикой, поэзией, математикой. Танцевальные фигуры уподоблялись поэтическим рифмам, танец – «немой речи», а сам танцор ритору, «который должен быть понят, благодаря своим движениям, который должен убедить зрителей в том, что он светский человек и достоин восхищения»³ [цит. по: 5, р. 11]. Скайлс Ховард сравнивает искусство придворного танца с владением мастерством письменной речи и светского общения – три культурные практики (грамотное письмо, ораторское мастерство, искусство придворного танца) в совокупности составляли код социальной грамотности и отличительный признак элиты [6, р. 21].

Придворный танец, отделившийся постепенно от ритуальных, сезонных и праздничных танцев, замкнувшийся в стенах дворцов или в ограде дворцовых парков, стал ярчайшим «перфомансом социальных различий»: «Телесные структуры копировали социальные формы: тренировка тянущегося вверх тела отражала обеспокоенность вертикальной мобильностью, сегментация танцевального места была миниатюрным подобием масштабов влияния, развертывание танца в сторону центра зала – микрометонимией централизованного государства» [7, р. 23].

³ Из трактата Туана Арбо «Оркесография» (1588).

Политики придворного танца раскрываются в работах исследователей Раннего Нового времени в нескольких аспектах.

Во-первых, благодаря танцу и обучению танцевать вырабатывались отличительные поведенческие и телесные особенности элиты – осанка, поза, постановка готовы. Умение двигаться с достоинством, изящно и без видимых усилий воспитывалось в танце, но действовало и за пределами бального зала, во всех сторонах жизни – обучение танцу тренировало образцы поведения, манеры, необходимые для членства в социальной элите. Словарь движений придворного танца стал «невербальной *lingua franca*» европейской аристократии [8, р. 266]. Исследователи особенно обращают внимание на то, что танец стал не только способом демонстрации принадлежности к привилегированному классу, но и той практикой, в которой отличия формировались.

Во-вторых, придворный танец выступал одним из средств достижения привилегий и влияния – виртуозность в танце или особое изящество давали танцору дополнительные преимущества внутри социальной элиты, а танцевальные тренировки означали инвестиции в статус.

И, наконец, танцевальный придворный праздник в целом может быть понят как репрезентация централизованной государственной власти. Исполнен политического значения танец короля или королевы. Благодаря книге Ф. Боссана [9] и фильму «Король танцует» (2000, режиссер Ж. Корбье) создан яркий образ придворного балета Людовика XIV, в котором утверждалась придворная иерархия и демонстрировался символический центр власти. Джорджия Коварт, анализируя придворные балеты и оперы Людовика XIV в качестве «политик развлечения», под политиками понимает полифонию идеологических заявлений, разворачивающихся внутри спектакля, диалогичность исполняемого произведения, жанровая модель которого подсказывает различные формы высказываний. Придворные оперы и балеты эпохи Короля-Солнце она рассматривает не только как иконические образы королевской власти, но и как «подвижные линии напряжения между королем и аристократией, между придворными партиями, а порой между королем и его имидж-мейкерами» [10, р. XVII].

Джулия Прест анализируя функции придворного балета во внутренней и внешней политике французского двора, подчеркивает разнообразие «посланий», которые транслировались аудитории. «И во времена мира эти

послания были исполнены могущества, а во времена войн расточительность балетных постановок служила подтверждением процветания Франции, несмотря на военные затраты» [11, р. 231].

Искусными танцорами были многие монархи, например, Генрих VIII и Елизавета в Англии, Генрих III и Людовик XIII во Франции. Танец короля (или королевы) служил формой подтверждения физического и морального превосходства правителя, формой утверждения собственного образа и репутации. Участие и солирование в придворном танце означало владение правилами искусства и этикетного поведения, служило демонстрацией здоровья, молодости, сексуальной отваги – для Раннего Нового времени это было очень важное качество. Разговоры о танцах с королями служили дипломатическим задачам, позволяя эвфемистически обсудить актуальные политические вопросы. Особое внимание исследователей привлекли танцующие королевы [12], и поскольку для женщин подтверждение права на трон составляло особенную проблему, и потому что политики гендера составляют одно из модных направлений современных культурных исследований.

Классический (романтический) балет XIX в. как будто лишен прямых политических ассоциаций. Тем не менее, исследователи увидели в нем особую формулу конституирования социальных различий, тем более действенную, что она облечена в формы возвышенной красоты. Буквально возвышенной, поскольку романтический балет поднял балерину на пуанты, скрыл немалые телесные усилия под непринужденной грацией, придал всем движениям невиданную прежде легкость, воздушность.

Балет «Жизель» прочитан Эван Алдерсон [13] как новая форма утверждения давно известных патриархальных отношений (или, иначе, гендерного неравноправия): мужская неверность и сексуальная агрессия оправданы и прощены; власть и сила женщины заключены в ее готовности принести себя в жертву; возможность мщения и борьбы для нее замещены «сладкой меланхолией», а совершенство художественной формы и сильное эмоциональное воздействие танца убеждают нас в естественности и справедливости такого порядка вещей.

Если прежде господство мужчины над женщиной было оправдано традицией и законом, то в эпоху разрушения аристократической иерархии ценностей и становления буржуазного индивидуализма гендерные привилегии

мужчины все более зависят от работы «социального воображения», в котором огромную роль играет убедительность искусства. Как отмечал Алдерсон, «Жизель» 1841 г. участвовала в утверждении буржуазных ценностей, современная «Жизель» аналогичным образом участвует в нашей жизни – только теперь это классика, и утешение, которое она нам предлагает, обрело качества вечной истины.

Новый образ женщины, предложенный романтическим балетом, сочетал утонченность, одухотворенность и одновременно доступность, соблазнительность (Алдерсон назвал это «неиспорченной сексуальностью») – такая двойственность прямо перекликается с жизненными реалиями и социальным положением танцовщицы в XIX в. [14; 15]. За сюжетами и образами романтических балетов, за совершенством техники исследователи увидели поэтизацию первичного сексуального влечения и в то же время новое утверждение дьявольской женской природы (родственной потустороннему миру и склонной к пороку), нуждающейся в подчинении и контроле. Мужскую же позицию отличает тонкое и глубокое переплетение возвышенного эротизма и чувства (даже права) собственности. Выраженное танцем уважение к женщине (что рассматривается как один из моментов буржуазной системы ценностей) непротиворечиво согласовано с императивом контроля и обладания. Последний тезис нередко сопровождает анализ *pas de deux* как танцевальной формы.

Особенно часто предметом критического анализа становился балет «Жизель» – в пору уже создавать интеллектуальную историю этого произведения. Потребовалось даже реабилитировать «Жизель», или, как сформулировала свою задачу Джоди Брунер, – найти компромисс между убедительностью критических трактовок и обезоруживающей выразительностью танца [16]. В этой работе привлечен концептуальный аппарат психоанализа и семиотики с опорой на наследие Ю. Кристевой, в особенности на идею различения уровней семиотического (первоначального, хтонического, нерасчлененного) и символического (структурированного, рационального, репрессивного). «Жизель» увидена как борьба двух начал, свидетельствующих о кризисе социального порядка, восстановление которого возможно лишь через принесение жертвы. Ею и становится Жизель, как в реальном мире 1830–1840-х гг. таковыми были танцовщицы, дамы полусвета и дру-

гие социальные группы, живущие за чертой буржуазной респектабельности. В этом анализе «Жизель» становится формой признания гетерогенности мира, интуицией становления нового субъекта модерна.

Историков балета XIX–XX вв. интересуют политики танца в связи с проблематикой национального. В исследованиях романтического балета вопрос о роли национальных (характерных) танцев ставится в двух основных аспектах. С одной стороны как важнейшего компонента эстетики балета – как несущей конструкции балетного нарратива, симптома взаимосвязи сценического и т.н. социального (бального) танца. В середине XIX в. они обладали эффектом реальности – национальные дивертисменты в классических балетах, воспринимаемые сегодня как условность, были отражением настоящих балов того времени. С другой стороны, постановка и исполнение характерных танцев в балетных спектаклях были существенной частью общего процесса осмысления особенностей национальных культур и утверждения эстетики подлинности [17, р. 35]. Среди российских исследователей к балету в функции репрезентации «национального» обратилась А. Л. Васильевна, однако с понятием «политик танца» она обращается осторожно, употребляя его, прежде всего, в значении прямых (очевидных) политических функций балета разного исторического времени [18; 19, с. 14].

Политики характерных танцев в балете анализируются также в связи образом «Другого» (Otherness), что одновременно означает формирование европейской идентичности через демонстрацию отличий – через ритм, темп, «цитатные движения», место в сюжете, костюм, музыкальный материал. Несмотря на то, что во Франции, на родине романтического балета, существовали собственные фольклорные традиции, подавляющее большинство национальных танцев пришли в балет с европейских окраин – южной Италии, Испании, Шотландии, Польши, Венгрии. Испанские танцы, с их соблазнительными изгибами тел и открытой чувственностью, репрезентировали «внутренний Восток» и были частью широкой испаномании XIX в. [20]. В ряде работ поставлен вопрос о том, можно ли рассматривать балет как часть колониальной политики, о соотношении танцевальных образов египтян, индийцев, алжирцев и реальной (официальной) восточной политики Франции и Англии, балетных столиц XIX в. [21, р. 54–55].

В качестве особой формы репрезентации многонациональных государств средствами «хореографических политик» рассматриваются Государственные ансамбли народного танца [22]. В понятии репрезентации же подчеркивается, во-первых, моделирование, конструирование образа, а не отражение реальности. Это всегда отбор, отделение от оригинального контекста, добавление, обогащение и, в любом случае, трансформация значений. Во-вторых, репрезентация – это всегда представительство от имени другого, это власть обозначать и действовать от имени другого (как и власть исключать из образной системы).

К «хореографическим политикам» репрезентации цветущего национального разнообразия Антони Шэй относит широко распространенный в репертуаре самых разных ансамблей мотив «деревенской потехи» (*fun in the village*) – упрощенный и идеализированный образ счастливой жизни; общий тон бодрости и оптимизма в исполнении танцев; яркость, даже броскость стилизованных народных костюмов. Другие стратегии – некоторые пробелы в многообразии народностей, как, например, отсутствие турецких и цыганских танцев в репертуаре ансамбля народного танца Болгарии. Или ценностные маркеры танцевальных характеристик, визуализирующие доминирование одной национальной группы и маргинальность другой: изящные аристократические персидские танцы и воинственные танцы курдов в репертуаре Государственного ансамбля танца Ирана, уже прекратившего свое существование.

Творчество ансамблей народного танца (их родоначальником стал государственный ансамбль танца народов СССР под руководством Игоря Моисеева, а в 1950–1970-е ансамбли такого типа появились практически по всему миру) это не только факт искусства, но и эффектные политические заявления, транслирующие позитивный образ страны на языке хореографии.

Важно также уточнить, что понятие хореографии в языке гуманитарных наук относится как к искусству танца, так и к структурам социальной организации. Под хореографией понимается не только запись танцевальных движений, постановка танцевальных спектаклей и стиль, но и формы совместного движения большого количества людей, например, организация придворных церемониалов, военных парадов, партийных съездов, концертов поп- и рок-музыки [23, р. 41–43]. В этом плане слаженные, виртуоз-

ные, ритмически организованные движения десятков, а то и сотен танцоров на сцене обладают практически ритуальным воздействием на массы зрителей, вызывая невероятный эмоциональный отклик.

Понятие политик танца является маркером понимания танцевального искусства как явления широкого социального порядка, не только отражающего или транслирующего некоторые представления, но активно участвующего в их создании. В статье представлен лишь небольшой круг работ, в который понятие «политики танца» и связанные с ним «хореографические политики», «политики балета» используются напрямую. Вместе с тем тема танца (в т. ч. балета) как сферы утверждения идентичностей представлена практически неисчерпаемым кругом работ, а сама тема является неперенным интеллектуальным горизонтом современной теории танца.

Подводя итоги, отмечу, что в ряде теоретических работ, посвященных анализу танца, встречаются сожаления о том, что философы по странной случайности пренебрегают танцем, хотя нередко обращаются к иным видам искусства в поисках метафор или прямо анализируют литературу, живопись, музыку [24]. Этот факт служит, обычно, одним из объяснений того, что танец позже других видов искусств был вовлечен в социальную теорию. В то же время для понимания теории танца на Западе важно отметить, что понятие «воплощение» (англ. *embodiment*) является однокоренным к слову «тело» (*body*), то есть представление о теле как наиболее непосредственном и первичном инструменте для утверждения смыслов совершенно естественно. И даже не тела вообще, а именно танца и балета: ведь танец на пуантах (фр., англ. – *pointes, points*) это еще и особая «точка зрения» (фр. «*point de vue*»; англ. «*point of view*»).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Куренной В. А.* Исследовательская и политическая программа культурных исследований // Логос. 2012. № 1 (85). С. 14–79.
2. *Усманова А.* Гендер и культура в парадигме культурных исследований. Введение в гендерные исследования. Ч. 1: Учеб. пос. Харьков: ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2001. С. 427–464.
3. *Desmond Jane C.* Introduction // *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance* / Ed. By Jane C. Desmond. 3-rd printing. Durham, NC & London: Duke University Press, 2003. P. 1–28.
4. *Nevile Jennifer.* *The Eloquent Body: Dance and Humanist culture in Fifteenth-Century Italy.* Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2004. 248 p.
5. *Howard Skiles.* *The Politics of Courtly Dancing in Early Modern England.* Amherst: University of Massachusetts Press, 1998. 224 p.
6. *Howard Skiles.* *The Politics of Courtly Dancing in Early Modern England.* Amherst: University of Massachusetts Press, 1998. 224 p.
7. *Howard Skiles.* *The Politics of Courtly Dancing in Early Modern England.* Amherst: University of Massachusetts Press, 1998. 224 p.
8. *Ravelhofer Barbara.* *The Early Stuart Masque: Dance, Costume, and Music.* Oxford: Oxford University Press, 2009. 336 p.
9. *Боссан Ф.* Король-артист / пер. с фр., коммент. А. Булычевой. М.: Аграф, 2002. 265 с.
10. *Cowart Georgia J.* *The Triumph of Pleasure: Louis XIV and the Politics of Spectacle.* Chicago & London: Chicago University Press, 2008. 324 с.
11. *Julia Prest.* *The Politic of Ballet at the Court of Louis XIV // Dance, Spectacle and Body Politics, 1250 – 1750* / Ed. by Jennifer Neville. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2008. P. 229–240.
12. *Mirabella Bella.* «In the sight of all»: Queen Elizabeth and the Dance of Diplomacy // *Early Theatre.* 2012. Vol. 15. № 1. P. 65–89.
13. *Alderson Evan.* *Ballet as Ideology: Giselle, Act 2 // Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance* / Ed. Be Jane D. Desmond. Third printing. Durham: Duke University Press, 2003. P. 121–132.
14. *Garafola Lynn.* *The Travesty Dancer in Nineteenth-Century Ballet // Dance Research Journal.* 1985 – 1986. 17/2 & 18/1. P. 35–40.

15. *Deirdre Kelly*. *Ballerina: Sex, Scandal, and Suffering behind the Symbol of Perfection*. Vancouver: Greystone Book, 2012. 264 p.
16. *Bruner Jody*. *Redeeming Giselle: Making a Case for the Ballet We Love to Hate // Rethinking the Sylph: New Perspectives On the Romantic Ballet Studies in Dance History / Ed. By Lynn Garafola*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997. P. 107–120.
17. *Lisa C. Arkin and Smith Marian*. *National Dance in the Romantic Ballet // Rethinking the Sylph: New Perspectives On the Romantic Ballet Studies in Dance History / Ed. By Lynn Garafola*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997. P. 11–68.
18. *Васильева А. Л.* Русская тематика на балетной сцене Москвы и Петербурга в XIX веке // *Вестник АРБ им. А. Я. Вагановой*. 2014. № 1–2 (31). С. 24–32.
19. *Васильева А. Л.* Характерный танец в Петербургской балетной культуре. Автореф. дисс. ...канд. культурол. (24.00.01). СПб. 2015. 20 с.
20. *Jeschke Claudia, Vettermann Gabi, Haitzinger Nicole*. *Les Choses Espagnoles: Research Into the Hispanomania of 19th Century Dance*. Munich: Epodium. 2009. 136 p.
21. *Lisa C. Arkin and Smith Marian*. *National Dance in the Romantic Ballet // Rethinking the Sylph : New Perspectives On the Romantic Ballet Studies in Dance History / Ed. By Lynn Garafola*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997. P. 11–68.
22. *Shay Anthony*. *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation and Power*. Middletown: Wesleyan, 2002. 252 p.
23. *Kolo Katrin*. *Ode to Choreography // Organizational Aesthetics*. 2015. Vol. 5. Iss. 1. P. 37–46. URL: <http://digitalcommons.wpi.edu/oa/vol5/iss1/3>. (дата обращения: 01.10.2019).
24. *Francis Sparshott*. *Why Philosophy neglects the dance // What is Dance? Readings in Theory and Criticism / Ed. By Marshall Cohen, Roger Copeland*. N.-Y.: Oxford University Press, 1983. P. 94–102.

1.4. Б. В. АСАФЬЕВ У ИСТОКОВ «МУЗЫКАЛЬНОГО БАЛЕТОВЕДЕНИЯ»: ТЕХНОЛОГИЯ НАУЧНОГО ОТКРЫТИЯ

В отечественной музыковедческой традиции Б. В. Асафьеву принадлежит место «классика», который в первые послереволюционные десятилетия сыграл ключевую роль в формировании парадигмы целого ряда научных областей. Одной из таких областей является исследование балетной музыки: в его трудах она была впервые последовательно осмыслена как самостоятельная жанровая разновидность, наделенная собственными языковыми и драматургическими особенностями. С этой точки зрения Асафьева можно считать основателем «музыкального балетоведения» в России: до него балетное творчество оставалось почти монопольной сферой музыкальной критики, не привлекая сколь-нибудь систематического интереса аналитиков или историков музыки.

Причины подобного невнимания отчасти проясняются, если обратиться к архиву критических публикаций рубежа веков. В частности, во многих из них фигурирует убеждение, что музыка выполняет в балете лишь служебную роль, и поэтому не представляет самостоятельной художественной ценности. Хотя альтернативный опыт, предложенный в балетах Чайковского, учитывался критиками, но на данном этапе все же, скорее, в качестве исключения, подтверждающего общее правило. Музыкальные новации Стравинского, безусловно, также не остались без внимания рецензентов⁴, однако и они не привели к пересмотру общей позиции. Например, известный балетовед А. Я. Левинсон утверждал в 1917 году, что «танцевальная музыка есть по самому своему типу искусство прикладное» и, «взятая отдельно, [она] образует лишь эмоциональный и ритмический фон для невоплощенных пластических и динамических образов» [4, с. 159]. Из этого следовало, что балетная музыка не может претендовать не только на собственную художественную логику в спектакле, но и на сколь-нибудь заметное место в художественно-историческом процессе: по мнению того же Левинсона, даже лучшие балеты последних десятилетий в плане музыки «не соответствуют современному музыкальному вкусу»

⁴ См., в частности: [1; 2; 3].

[4, с. 154]⁵. Неудивительно, что многие авторитетные критики открыто отзывались о музыкальной стороне балета как области, непосредственно граничащей с развлекательным искусством. Эту позицию, например, демонстрирует работа Г. А. Лароша, опубликованная вскоре после смерти Чайковского. Высоко оценивая балет «Спящая красавица», музыковед, однако, добавлял, как бы в оправдание автору: «Очевидно, что и после «Спящей красавицы» он не сделался композитором легкой музыки, не стал соперником ни Штрауса, ни Лекока... Он не приноравливался к уровню низшему против того, на котором привык стоять, не кланялся и не лебезил перед публикой» [5, с. 93]. Сам же Асафьев вспоминал, как уже в 1910-е годы, поступив концертмейстером в балет Мариинского театра, он стал объектом своеобразного «остракизма» со стороны многих коллег: «Асафьев-то, знаете, пошел в балет пианистом. Ну, он кончен, какой же это серьезный музыкант!» [6, с. 476]⁶.

В подобном контексте особенно рельефно просматривается вклад Асафьева-музыковеда, который, обратившись в своих работах к целенаправленной рефлексии балетной музыки, тем самым в определенном смысле «реабилитировал» этот жанр и ввел его в поле зрения научного сообщества. Однако сам факт подобного обращения едва ли объяснялся одной лишь исследовательской «всеядностью» или личными пристрастиями ученого: основной массив его публикаций о балете приходится на 1920-е годы, когда он динамично разрабатывал методологию музыкознания и свои ключевые музыкально-теоретические концепции. Вполне вероятно, что за его интересом к балету стояли более серьезные мотивы, осознание которых может дать ключ к пониманию его исследовательской стратегии.

Как известно, Асафьев, несмотря на полученное им блестящее гуманитарное образование, начинал свою карьеру в качестве музыканта-практика. При этом его служебная деятельность изначально выстраивалась именно вокруг балета. В течение десятилетия (1910–1919) он последовательно осваи-

⁵ Лучшими балетами исследователь считал балеты П. И. Чайковского, А. К. Глазунова, Л. Делиба и Э. Лало. Балеты И. Ф. Стравинского в этот ряд Асафьев не включал.

⁶ Характерно в этом плане также его замечание в «Симфонических этюдах», относящееся к 1921 году: «У нас еще недавно по грубой обобщенности мышления не различали плясовую стихию от скверной балетной музыки и, считая последнюю вообще чем-то позорным для серьезного музыканта, оскорблялись указанием на наличие «балетности» в музыке» [7, с. 267].

вал должности пианиста-репетитора балетной труппы, помощника режиссера (фактически занимался аранжировкой и сочинением вставных номеров), консультанта по репертуару, члена художественной коллегии в Мариинском театре и, наконец, заведующего музыкальными библиотеками Петрограда. Параллельно он пробовал себя в амплуа композитора (первый балет окончил в 1909 году), а с 1914 года начал регулярно выступать в качестве музыкального критика. По роду занятий он много контактировал с профессионалами в области балета: в его круг общения в те годы входили артисты, балетмейстеры и педагоги: М. М. Фокин, В. Ф. Нижинский, Н. Г. Легат, А. А. Горский, Б. Г. Романов, С. К. Андрианов, П. Н. Петров, Т. П. Карсавина, дирижер балета Риккардо Дриго, а также знаменитый импресарио С. П. Дягилев. Благодаря такому окружению Асафьев уже на раннем этапе карьеры был достаточно эрудирован в балетном репертуаре и понимал специфику этого жанра: по воспоминаниям балетоведа Ю. И. Слонимского, относящимся к 1920-м годам, «он был тогда единственным композитором, разбиравшимся в танцевальной композиции так же профессионально, как и в музыкальной» [8, с. 157].

Однако в послереволюционное десятилетие деятельность «музыкального писателя» постепенно вышла для Асафьева на первый план: в 1921 году он возглавил разряд истории музыки в Российском институте истории искусств (РИИИ) и фактически встал во главе научной школы музыковедения, не порывая в то же время и с работой критика. До конца 1920-х годов он отдавал много сил разработке научного дискурса о музыке: формированию собственной оригинальной теории музыкального языка, написанию музыкально-исторических работ, осмыслению методологии музыковедческого исследования и стратегий профессионального образования музыковедов. В то же время, в его обширной научной продукции этих лет значительное место уделялось исследованию балетной музыки, тем более, что важные герои его исследовательских сюжетов – Чайковский, Стравинский, Прокофьев – внесли в эту область значительный вклад.

Между тем ракурс изучения балета, который осваивал в своих работах Асафьев, был достаточно специфичен: несмотря на то, что научное подразделение, работой которого он руководил в Институте, специализировалось на историческом музыкознании, ни тогда, ни впоследствии он, как можно судить, не стремился создать сколь-нибудь последовательного нарратива

по истории балетной музыки. Не зафиксирована такая попытка и в его образовательных проектах: среди лекционных курсов, прочитанных Асафьевым и его сотрудниками в РИИИ, история балета как специальная тема представлена не была⁷. Не заявлена эта тематика и в составленной им учебной программе «научно-музыкального» отделения консерватории, которое он возглавил в 1926 году [11, с. 247–252]. Специально для этого отделения музыковед выполнил авторизированный перевод «Истории западноевропейской музыки» К. Нефа [12] дополнив его несколькими собственными главами, а на отечественном материале по аналогичному алгоритму написал монографию «Русская музыка от начала XIX столетия» [13]. Однако ни в той, ни в другой работе, опять же, не было разделов, посвященных балету. Наконец, в конце 1930-х годов Асафьев совместно с Ю. И. Слонимским предпринял обстоятельное изучение партитур балетной музыки (преимущественно русской и французской) с конца XVIII до начала XX веков⁸. Тем не менее, и этот опыт не был претворен музыковедом в печатный текст.

На протяжении своей исследовательской деятельности Асафьев обращался к жанру балета так сказать «по случаю», преимущественно в форме заметок, публикуемых в периодической печати, в концертных программках либо в буклетах к спектаклям. (Заметным исключением являются главы его монографического труда о Стравинском, которые выделяются как масштабными, так и глубиной предпринятого анализа). В то же время круг вопросов, обсуждаемых в этих публикациях, далеко выходит за пределы обзорно-аналитического жанра или рецензии: в плане поднимаемой проблематики заметки о балете во многих случаях становились как бы «продолжением», а иногда и «предвосхищением» фундаментальных теоретических трудов Асафьева, разрабатывая их идеи на конкретном материале.

Такая направленность исследовательского интереса музыковеда была вполне объяснима. В начале XX столетия сфера балета и, шире, танца оказалась в эпицентре художественного поиска. Одним из стимулов к этому послужило массовое интернациональное движение «свободного танца»: возникшее в 1900-е годы под влиянием выступлений Айседоры Дункан и методики ритмического воспитания Э. Жака-Далькроза, оно было направлено на хореогра-

⁷ Насколько позволяют заключить опубликованные материалы и воспоминания современников (см., в частности: [9, с. 285–298; 10, с. 231–241; 8, с. 135–141]).

⁸ Об этом сохранились воспоминания балетоведа: [8, с. 149–151].

фическое осмысление широкого спектра двигательных практик, включая бытовое и производственное движение, работу машины, мимику и жест⁹. Тесная связь современной хореографии с повседневным опытом человека неожиданно актуализировала в общественном сознании классический балет, свидетелем чему стал и Асафьев. В своей статье, опубликованной в газете «Русская воля» за несколько недель до Великой Октябрьской революции, он констатировал ажиотажный спрос в текущем сезоне на балетные спектакли Мариинского театра, несмотря даже на снижение их исполнительского уровня. По его версии, такой парадоксальный успех балета у широкой публики объясняется его непреднамеренным, но весьма симптоматичным сходством с наиболее современным, хотя и не столь элитарным искусством кинематографа. Помимо общей зрелищной направленности их сближает жесткая метрическая организация (диктуемая в балете инерцией танцевального движения, а в кино – монтажной техникой). Кроме того, оба (скованные, по сравнению с драмой и оперой, произносимым словом) искусства в своем воздействии опираются на экспрессию пластического жеста и ритм стихийного движения, чем обусловлен их динамичный темп развития. Благодаря таким особенностям балет, как и немое кино, оказывает, по наблюдениям музыковеда, мощный суггестивный эффект на эмоции зрителя (в отличие от более «дискурсивных» вербальных искусств), а также становится способен воплотить важнейшее явление современности – ускоряющийся бег времени [16].

Можно предположить, что именно наблюдаемая актуализация балета побудила Асафьева обратиться к его систематической рефлексии (а не только практическому освоению). Однако первым (еще более ранним по времени) непосредственным толчком к такому осмыслению для него, вероятнее всего, послужила командировка в Париж в 1914 году. Это была поездка на очередной из «Русских сезонов» Дягилевской антрепризы, в котором Асафьев принимал личное участие в качестве пианиста-репетитора. Как известно, выступления «Русского балета» широко обсуждались в европейской прессе; при этом критики, как правило, признавали их ярким и влиятельным явлением современного художественного авангарда – вне зависимости от их личной оценки такого влияния¹⁰. Хотя Асафьев и не откликнулся тогда в печати на

⁹ Подробнее см.: [14; 15, с. 43–80].

¹⁰ В частности, уже во время первого балетного сезона 1909 г. Э. Лало был поражен новаторством музыкальной драматургии в «Половецких плясках» А. П. Бородина:

свою поездку (он освещал преимущественно музыкальную жизнь Петрограда), его первая статья о балетной музыке вышла в журнале «Музыка» спустя некоторое время после возвращения – в марте 1916 года и была посвящена сюите Прокофьева на основе его балета «Ала и Лоллий», сочиненного по заказу Дягилева [21].

В этой и многих последующих своих публикациях музыковед оценивал сферу балета как «аванпост» современного музыкального творчества. Так, в заметке 1918 года под символическим заголовком «Предвосхищение будущего» он называл балеты Прокофьева и Стравинского «стихией пророческой», а конкретно «Весну священную» – «вещей мистерией», запечатлевшей бинение «ритмов Вселенной» [22, с. 38–39]. В 1928–29 годах во время новой поездки в Париж он сообщал, что «балетная музыка во Франции решительно опередила и оперную, и даже симфоническую», поскольку «именно здесь, а

«Впору было говорить о новом типе музыкальной композиции балетной сцены, лишенной признаков традиционного балетного дивертисмента» (цит. по: [17]). В марте 1911 года парижский журнал «Excelsior» опубликовал интервью с К. Дебюсси, в котором тот утверждал: «Русские дадут нам новые импульсы для освобождения от нелепой скованности. Они помогут нам лучше узнать самих себя и более свободно к себе прислушиваться» [18, с. 193]. Несколькими месяцами раньше он в письме к издателю Ж. Дюрану высказывал следующее суждение о балете И. Ф. Стравинского «Жар-Птица»: «Это не лишено недостатков, но в некоторых отношениях это все же очень хорошо, потому что музыка здесь не является покорной служанкой танца. И здесь слышны подчас такие сопоставления ритмов, которые совершенно необычны» (цит. по тому же изданию, комментарии А. Д. Бушен. С. 194). В. Г. Каратыгин отреагировал на премьеру «Весны священной» рецензией в петербургской газете «Речь» (1914), в которой высказал весьма неоднозначную оценку нового произведения; в то же время он признавал, что «это событие чрезвычайной исторической значительности в жизни русского искусства, и что созданная Стравинским партитура есть одно из самых характерных и самых ярких порождений современного импрессионистского созерцания и импрессионистской психологии творчества» [3, с. 122]. Спустя десятилетие, в 1923 г., после премьеры «Свадебки» ошеломленный П. Дюка прокомментировал в газете «Le Quotidien»: «Как спектакль, произведение г. Стравинского ломает все рамки, сбивает с толку любые попытки классификации и сразу же решительно занимает место, отдельное от всех традиционных нам балетов. Что же касается музыки, то она порывает не только с любой истинной, но до такой степени ниспровергает представление самых дерзких и неустранимых новаторов, что кажется грозой, грянувшей «по ту сторону добра и зла» всякой музыки как возможной, так и невозможной и оттуда бросающей вызов любой, какой бы то ни было критике» [19, с. 332]. О рецензии балетов дягилевской антрепризы в 1910-х гг. см. также: [20].

не в камерной и не в симфонической области скрещиваются многообразнейшие направления, стремления, стимулы и факторы, которым свойствен прогрессивный отпечаток. Уже несколько лет, как балетный театр... притягивает к себе передовых композиторов и диктует через них музыке директивы, возбуждающие в ней новые эволюционные и ретроспективные движения» [23, с. 175, 160].

Залогом такого инновационного потенциала музыки балета, по мнению Асафьева, является ее способность запечатлеть движенческий опыт человека. Насколько можно судить, впервые в развернутой форме он изложил эту концепцию в серии статей, опубликованных в конце 1922 – начале 1923 года в «Еженедельнике Петроградских государственных академических театров» и журнале «К новым берегам». Вопреки установкам реализма XIX в. на воплощение в спектакле драматической идеи и достижение психологической достоверности образов, Асафьев считал эти требования неактуальными для балета, утверждая, что главная и специфическая для него задача – осуществление особого типа художественного синтеза. Подобный спектакль, который музыковед называл «музыкально-хореографическим (или «симфонико-хореографическим») действием», строится на основе контрапунктического соединения двух самостоятельных линий: хореографической и музыкальной, при этом каждая из них подчиняется собственным законам симфонического становления [24, с. 76–81]¹¹. Под симфонизмом Асафьев, как известно, понимал индивидуальную для каждого произведения логику непрерывного драматургического развития, а в случае музыки также – ее восприимчивость к внемузыкальным явлениям. Первые яркие образцы такого симфонизма в области балета были, по мнению исследователя, достигнуты в «Спящей красавице» и «Щелкунчике» Чайковского, где музыкальная ткань интенсивно взаимодействует с хореографическим рядом, создавая в ходе этого взаимодействия новое органическое целое¹². В современном же балетном творчестве, утверждал Асафьев, подобная восприимчивость позволяет музыке

¹¹ Характерно, что в некоторых своих работах Асафьев, говоря об аудитории балета, именовал ее «зритель-слушатель» (см., напр.: [25]).

¹² В более поздней своей работе (1944) Асафьев высказывал даже более категоричные суждения: он утверждал, что «в своей поразительной симфонической иллюзорности “Щелкунчик” – глубоко антитеатральное произведение», в котором «симфонист Чайковский контрабандой проводил линию симфонического развития» [26, с. 195].

аккумулировать экспрессивный рисунок новой хореографической пластики и жесткий метроритмический каркас хореографического движения, приобщаясь к динамичным «ритмам современности» [27, с. 98–99].

Поэтому именно ритмоинтонационную составляющую Асафьев признавал наиболее перспективной сферой развития в балетной музыке последних лет, считая ее основной магистралью, на которой происходит обновление музыкального языка. В 1928 г. он писал о балете Прокофьева «Стальной скок»: «Вот подлинный стиль нашей эпохи, потому что здесь можно говорить о кованных ритмах, об упругих как сталь интонациях и о музыкальных приливах и отливах, подобных дыханию гигантских мхов!» [28, с. 177]. Аналогичные качества он ценил в музыке Стравинского, замечая: «Стравинский в своей музыке подчинен темпам и ритму времени, а ритм нашего времени – ритм работы, ритм машины, но вместе с тем и кино» [29, с. 20].

Если соотнести рассуждения Асафьева с системой понятий, разработанной им в более поздних своих работах, можно заключить, что в первые десятилетия XX века именно балетная музыка вследствие своей открытости новому движенческому и, шире, ментальному опыту становилась территорией наиболее интенсивного обновления интонационного словаря эпохи¹³. Это было равносильно заявке на новое ее место в традиционной жанровой иерархии: балетные композиции начинали претендовать на стилеобразующую роль в академической музыке, которую на протяжении XVII – XVIII веков в ней удерживала опера, а начиная с Л. Бетховена – симфония¹⁴. Подобные процессы «канонизации младших жанров» в 1920-е годы находились в центре внимания многих искусствоведов (как отечественных, так и зарубежных) в связи с активизацией их интереса к социологической проблематике.

¹³ Под «интонационным словарем эпохи» Асафьев понимал «каждым человеком интонируемый... “запас” выразительных для него, “говорящих ему” музыкальных интонаций, живых, конкретных, всегда на слуху лежащих звукообразований», которые в каждый конкретный период истории выполняют в музыкальном языке лексическую функцию [30, с. 357]. Последовательную разработку данного понятия исследователь проводил в начале 1940-х годов, однако впервые обратился к этой проблематике уже в первой половине 1920-х, в частности, в статье «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания» (1924).

¹⁴ Историческое значение оперы в формировании языковых и структурных паттернов академической музыки на протяжении XVII – XVIII вв. подробно освещается, в частности, в монографии: [31].

Так, коллеги Асафьева по Институту истории искусств, представители ОПО-ЯЗа В. Б. Шкловский и Ю. Н. Тынянов считали их лежащими в основе исторической эволюции в литературном творчестве¹⁵. А в области музыки сходные исторические трансформации на рубеже XVIII – XIX столетий стали предметом специального интереса в работе известного германского музыковеда П. Беккера «Симфония от Бетховена до Малера» (1918), в подготовке русскоязычного издания которой Асафьев принимал личное участие как редактор¹⁶.

Сам же Асафьев, начиная с 1920-х годов, последовательно обращался к социологической методологии прежде всего в поисках инструментария для объяснения логики музыкально-исторического процесса: от смены жанровой иерархии до изменений в эстетических оценках. В первой половине 1940-х годов он предложил собственный «ключ» к анализу этих явлений – авторское понятие «кризиса музыкальных интонаций», то есть радикального обновления интонационного словаря эпохи¹⁷. Между тем, важным этапом в формировании этой концепции, вероятно, в свое время послужило для Асафьева исследование балета: уже в 1920-е годы оно давало возможность рассмотреть процессы современного «интонационного кризиса», осознать его скрытые механизмы и получить в руки инструментарий для анализа явлений симфонизма. Фактически на этом материале им была в значительной мере эмпирически разработана (хотя еще и не сформулирована в виде теории)

¹⁵ См., в частности: [32, 33]. Статья В. Б. Шкловского была впервые опубликована в журнале «Жизнь искусства», в котором Асафьев в те годы состоял членом редколлегии.

¹⁶ Среди прочего Беккер утверждал, что в творчестве Бетховена симфония достигла колоссальной «обобществляющей» силы, не свойственной ей прежде, чем ознаменовала «подлинно новую музыкальную эру». «Бетховен, далеко раздвинув границы воздействия симфонии, рассчитанной до него на тесный круг любителей, создал тем самым новый музыкальный центр, объединивший вокруг себя художественно восприимчивые массы, ... Тем самым Бетховен открыл в музыке свойство быть искусством, идущим навстречу любым течениям современности» [34, с. 22, 24].

¹⁷ «В период кризисов интонаций для новых общественных слоев слушателей либо ветшают, либо кажутся искусственными не только отдельные произведения, но и лежащие в основании музыки эпохи «интонационные накопления», определяющие требования слушателей к музыкальному искусству и господствующие вкусы» [30, с. 275–276].

проблематика, которая в дальнейшем стала ключевой для его научного поиска. В свою очередь, именно оснащенность в области актуальной методологии искусствознания дала Асафьеву возможность увидеть и обосновать феномен, который проходил мимо внимания его коллег по музыкальной критике: выход балета на качественно новые позиции в академической музыке и, как следствие, превращение его в плодотворный объект для музыковедческого изучения.

Такое понимание означало создание новой тематической «ниши» в музыкознании: с точки зрения социологии науки, Асафьев осуществлял институционализацию новой научной отрасли – «музыкального балетоведения»¹⁸. В таком случае основными элементами этой стратегии в его работах стали:

1) Позиционирование балетной музыки в качестве достойного материала для научного анализа, наделенного самодостаточной эстетической ценностью и глубоким художественным содержанием. На защиту этого положения были в конечном итоге направлены аналитические этюды музыковеда. Так, в своей «Книге о Стравинском» (1929) он предпринял обстоятельный анализ его балетов. В ходе данного анализа, занимающего многие десятки страниц, ему удалось продемонстрировать в этих произведениях атрибуты, ассоциируемые с «высокими жанрами» музыкального искусства¹⁹. В их числе: повышенная информативность всех уровней музыкальной ткани, концепционность художественного замысла, неповторимые интонационные находки, избегание формальных решений в построении композиции и, конечно, симфонизм.

2) Разработка теоретического базиса и собственного терминологического аппарата для исследования новой научной темы. В своих аналитических этюдах Асафьев внедрил в музыкознание целую сеть оригинальной (преимущественно авторской) терминологии на стыке музыкального и хоре-

¹⁸ В системе понятий американского науковеда Р. Уитли действия Асафьева можно более точно определить как когнитивную институционализацию, т. е. формирование неких особых способов и моделей упорядочивания и трансляции знания (в отличие от социальной институционализации, предполагающей создание разнообразных форм объединения ученых в рамках научной специальности) [35]. Современный отечественный исследователь Н. И. Кузнецова называет такие специфические модели систематизации познанного «коллекторскими программами», утверждая при этом, что от их наличия напрямую зависит успех в институционализации новой области знания [36].

¹⁹ Атрибуты «высоких жанров» перечисляются далее на основе работы: [36, с. 6–19].

ографического искусств, например: «балетный мелос», «хореографический речитатив», «пантомимный речитатив», «пластическая интонация», «ритмо-интонационные нити», «хореографическое дыхание», «пластический контрапункт» и т. п.²⁰.

3) Приведение нового знания в соответствие с современными идеалами научности и актуальными научными теориями. В своем «музыкальном балетоведении» Асафьев «ангажировал» целый ряд достижений современной ему науки, как отечественной, так и зарубежной. В частности, это концепция «канонизации младших жанров» В. Г. Шкловского и Ю. Н. Тынянова, методы формального анализа из музыкально-теоретических дисциплин. Кроме того, в исследовании явлений симфонизма Асафьев творчески интегрировал многие наиболее инновационные парадигмы современного музыковедения: «энергетическое» учение Э. Курта, теорию ладового ритма Б. Л. Яворского, идеи П. Беккера о социальном воздействии симфонии. Таким образом, аналитические экскурсы Асафьева опирались на солидный теоретический background. Однако никто из его предшественников не пытался применить эти технологии в анализе балета.

Современная оценка балетной музыки как «высокого искусства» обязана, с одной стороны, творческим достижениям композиторов, с другой – грамотному позиционированию этих достижений в музыкальной науке. Асафьев с энтузиазмом трудился на обоих этих фронтах, однако на исторической дистанции его научный вклад в дело переоценки балета выглядит, пожалуй, более весомым. В определенном смысле он перекликается с творческим прорывом, осуществленным в спектаклях антрепризы Дягилева, авторы которых сумели разглядеть в устаревающем балетном театре новаторский потенциал. При этом сама оценка балета как ведущей сферы современного музыкального новаторства не была личной прерогативой Асафьева. Она была, в частности, достаточно отчетливо обозначена в современной ему критике. Однако насколько можно судить, именно Асафьеву принадлежала инициатива концептуального осмысления этого явления, позволившая превратить эмпирический факт в яркое научное открытие.

²⁰ См., в частности, его работы: [16; 7, с. 273–279; 38, и др.]

ЛИТЕРАТУРА

1. *Мясковский Н. Я.* Иг. Стравинский. «Жар-птица», сказка-балет для фортепиано в две руки. Изд. П. Юргенсона. // *Мясковский Н. Я.* Собрание материалов: в 2 т. М.: Музыка, 1964. Т. 2. С. 24–27.
2. *Мясковский Н. Я.* О «Весне священной» Иг. Стравинского // *Мясковский Н. Я.* Собрание материалов: в 2 т. М.: Музыка, 1964. Т. 2. С. 163–170.
3. *Каратыгин В. Г.* «Весна священная» // *Каратыгин В. Г.* Избранные статьи. М., Л.: Музыка, 1965. С. 122–129.
4. *Левинсон А. Я.* Старый и новый балет. Мастера балета. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. 560 с.
5. *Ларош Г. А.* П. И. Чайковский, как драматический композитор. СПб.: Тип. Имп. СПб. театров, 1895. 102 с.
6. *Асафьев Б. В.* О себе // *Воспоминания о Б. В. Асафьеве.* Л.: Музыка, 1974. С. 317–508.
7. *Асафьев Б. В.* Симфонические этюды / Серия «Классика. Русское музыкознание XX века». М.: Композитор, 2008. 308 с.
8. *Слонимский Ю. И.* Для балета, о балете // *Воспоминания о Б. В. Асафьеве.* Л.: Музыка, 1974. С. 134–162.
9. Из истории советского музыкального образования. Сб. мат-лов и док-ов. 1917–1927. Л.: Музыка, 1969. 306 с.
10. Материалы к биографии Б. В. Асафьева / сост. А. Н. Крюков. М.: Музыка, 1982. 264 с.
11. Объяснительная записка и проект учебного плана научно-музыкального отделения, составленные Б. В. Асафьевым. 1926 г. // Из истории советского музыкального образования. Сб. мат-лов и док-ов. 1917–1927. Л.: Музыка, 1969. С. 247–252.
12. *Неф К.* История западно-европейской музыки. Л.: Academia, 1930. 314 с.
13. *Асафьев Б. В.* Русская музыка от начала XIX столетия. М., Л.: Academia, 1930. 320 с.
14. *Сироткина И. В.* Пляска и экстаз в России от Серебряного века до конца 1920-х годов // *Российская империя чувств. Подходы к культурной истории эмоций / под ред. Я. Плампера, Ш. Шахадат и М. Эли.* М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 282–305.

15. *Сироткина И. Е.* Свободное движение и пластический танец в России. М.: НЛО, 2014. 325 с.
16. *Асафьев Б. В.* В балете: наблюдения, выводы и пожелания // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 28–36.
17. *Вершинина О.* Дягилев и музыка «Русских сезонов // Искусство. 2012. № 2. [Электронный ресурс]. URL: <https://art.1sept.ru/article.php?ID=200201202> (дата обращения: 19.07.2019).
18. *Дебюсси К.* Русская музыка и русские композиторы (Беседа) // Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М., Л.: Музыка, 1964. С. 193–194.
19. *Дюка П.* «Свадебка» И. Стравинского // Статьи и рецензии композиторов Франции. Конец XIX – начало XX века / сост., перевод, вст.ст. и коммент. А. Д. Бушен. Л.: Музыка, 1972. С. 332–335.
20. *Ариас-Вихиль М. А.* Парижское открытие С. Дягилева: «отец авангарда» Эрик Сати и «балет-коллаж» «Парад» // «Артикульт»: научный журнал о культуре и искусстве. 2012. № 1 (4). С. 1–16.
21. *Асафьев Б. В.* Из недавно пережитого (Сергей Прокофьев) // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 15–19.
22. *Асафьев Б. В.* Предвосхищение будущего // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 38–39.
23. *Асафьев Б. В.* Из писем о музыке в Париже // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 160–175.
24. *Асафьев Б. В.* Из «Писем о русской опере и балете». «Спящая красавица» // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 76–85.
25. *Асафьев Б. В.* Репертуар балета // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 116–118.
26. *Асафьев Б. В.* «Щелкунчик» // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 194–197.
27. *Асафьев Б. В.* «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего» // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 194–197.
28. *Асафьев Б. В.* «Стальной скок» Сергея Прокофьева // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 175–177.

29. *Асафьев Б. В.* Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
30. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. Кн. 1 и 2. 376 с.
31. *Конен В. Дж.* Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М.: Музыка, 1968. 351 с.
32. *Шкловский В. Г.* Литература «вне сюжета» // Шкловский В. Г. О теории прозы. М.: Круг, 1929. С. 226–245.
33. *Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 255–270.
34. *Беккер П.* Симфония от Бетховена до Малера / пер. Р.И. Грубера, ред. и вступ. ст. И. Глебова. Л.: Тритон, 1926. 63 с.
35. *Уитли Р.* Когнитивная и социальная институализация научных специальностей и областей исследования // Научная деятельность: структура и институты. М.: Прогресс, 1980. С. 215–256.
36. *Кузнецова Н. И.* Феномен научной дисциплины: эпистемологический анализ // Высшее образование в России. 2017. № 3 (210). С. 59–70.
37. *Богомолов С. Н.* Песни Ф. Шуберта как высокий жанр: автореф. дис. канд. искусствоведения. СПб. 2000. 22 с.
38. *Асафьев Б. В.* Театр русской Испании. Открытие балетного сезона. «Дон Кихот» // Асафьев Б. В. О балете. Статьи, рецензии, воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 107–110.

1.5. «РЕВОЛЮЦИЯ НА ПУАНТАХ»

ПО И. И. СОЛЛЕРТИНСКОМУ: «ВУЛЬГАРНАЯ» СОЦИОЛОГИЯ КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА

«Танец (как и всякое искусство) есть идеология. Всякое танцевальное движение есть не просто движение в пространстве физического тела, но и некий идеологический знак» [1, с. 4], – это довольно экстравагантное, на современный взгляд, суждение И. Соллертинского вполне можно считать программным для значительной части его балетоведческого наследия. Один из ярких деятелей советской культуры второй половины 1920-х – начала 1940-х годов, энциклопедически образованный специалист-«многостаночник», наделенный бурным полемическим темпераментом, И. И. Соллертинский (1902–1944) – в отечественном искусствоведении фигура сколь легендарная, столь же и недооцененная. Парадоксально, но в кругозоре современного гуманитария его личность фигурирует преимущественно в режиме мемуарных очерков и «устных преданий»; при этом сама его интеллектуальная продукция представлена читателю весьма фрагментарно. Вероятная причина этого – не только в сфокусированности искусствоведа в основном на устных жанрах, но и в том, что его научные идеи зачастую позиционируются в качестве специфического «продукта своей эпохи», актуальность которого на сегодня сомнительна.

Так, еще в 1977 году искусствовед Г. Н. Добровольская сожалела, что в сборник статей Соллертинского о балете, изданный четырьмя годами ранее, не вошли многие принципиальные для их автора работы. По ее предположению, подобная избирательность составителей объясняется тем, что взгляды исследователя оказались неизбежно «подвержены ошибкам и заблуждениям своего времени» [2, с. 238]. С большей определенностью высказался сам редактор этого сборника М. С. Друскин: в своей вступительной статье он мотивировал решение не включать в издание важнейшие труды Соллертинского по истории балета тем, что в них «при всей их научной оснащенности и ценности отдельных наблюдений, сильны отпечатки “родимых пятен” вульгарного социологизма» [3, с. 13]. В этой и других своих публикациях он призывал аудиторию делать при чтении скидку на идеологическую ситуацию рубежа 1920–1930-х годов. Подобные «пассажи» можно встретить

и у других авторов. Не будет преувеличением сказать, что упреки в «поверхностном социологизировании» являются своеобразным лейтмотивом в оценках научных взглядов Соллертинского на протяжении уже практически полувека. Более того, как сообщала Е. Ф. Бронфин, при переиздании музыкаведческих работ ученого Друскин по собственной инициативе отредактировал многие тексты, по возможности изъав из них «вульгарно-социологические характеристики» [4, с. 71].

Как известно, термином «вульгарный социологизм» (или, как вариант, «вульгарная социология») принято обозначать тенденцию, проявившуюся в советском искусствознании 1920-х начала 1930-х годов, которая допускала «упрощенное, прямолинейное истолкование форм общественного сознания... исключительно как выражения интересов определенного класса» [5, с. 367]²¹, или (по более лаконичному определению А. Л. Новоженовой) редукцию объекта анализа в идеологических целях [7, с. 117]²². В своей статье исследователь отмечала, что современные специалисты нередко склонны навешивать ярлык «вульгарного социологизма» практически на весь пласт работ по социологическому искусствознанию 1920-х годов. Как известно, одна из крупнейших школ в рамках этой дисциплины развивалась в послере-

²¹ В зарубежных изданиях в качестве синонимичного понятия можно встретить термин «вульгарный марксизм», обозначающий «наиболее детерминистские по своей сути варианты марксизма, которыми утверждается идея о том, что все общественные явления напрямую обусловлены господствующими в обществе экономическими условиями» [6, с. 55–56].

²² Хотя понятие «идеология» имеет множество сфер применения, контекст статьи Новоженовой не оставляет сомнений в том, что в данном случае она обращается к его наиболее широко распространенной социально-политической трактовке. Такой трактовке соответствует, в частности, предлагаемое в работе Е.А. Кожемякина понимание идеологии как «упорядоченного набора идей, знаний, представлений и образов, используемых для поддержания социальных идей доминирования и подчинения» [8, с. 39]. Продолжая рассуждения А.Л. Новоженовой, можно заключить, что приверженность идеологической системе убеждений и ценностей выводит «вульгарный социологизм» за пределы собственно научного жанра. Так, американский социолог К. Гирц считал, что основное различие между наукой и идеологией заключается в степени тенденциозности, пристрастности этих двух дискурсов (осознавая, впрочем, что абсолютная нейтральность по отношению к объекту даже в науке едва ли достижима и во многом иллюзорна). «Наука именуется структурой ситуаций таким образом, что в этом заключено отношение незаинтересованности... Она хочет достичь максимальной интеллектуальной ясности. А идеология именуется структурой ситуации таким образом, что в этом заключено отношение вовлеченности.

волюционный период на базе ленинградского Института истории искусств, аспирантом и, одновременно, сотрудником которого был в те же годы и Соллертинский. Не обсуждая корректность применения подобного понятия ко всей данной исследовательской традиции, трудно не согласиться с тем, что ему вполне соответствуют многие публикации Соллертинского этих лет: так, в его работах, посвященных классическому балету, можно встретить весьма колоритные образцы применения марксистской терминологии в адрес наследия прошлого.

Например, происхождение классического танца было в представлениях ученого напрямую связано с идеологией абсолютизма: «Он культивируется на закате феодальной культуры, в просторных залах Тюильри или Лувра... Классический танец – в первичных своих элементах – родится не из имитации профессионально-трудовых движений <...>, но из отанцования элементов придворного этикета: поклона, церемониального шага, почтительного реверанса... Здесь тоже своя идеология: подобострастие перед королевской персоной, угодливость, рыцарская “галантность” в отношении дамы... Ноги ставятся резко выворотню, пятками внутрь; это признак «благородного» дворянина в противоположность обращенным внутрь коленам «низких» людей – крестьян, горожан; и в походке должны соблюдаться классовые отличия» [10, с. 11]. «Классика – не безличный, бесстильный, бескостный, невременной алгебраический язык... Это определенный, социологически детерминированный художественный стиль (а следовательно, и определенное, в последнем счете классово-обусловленное мировоззрение), созданный... на стыке придворного и буржуазного театров» [11, с. 5]. «Феодально-придворная концепция театра как эффектного, красочного зрелища, лишённого какой бы то ни было серьёзной идейной нагрузки и предназначенного лишь увеселять знать и демонстрировать пышность и величие режима (в чем и заключалась его классовая функция), была дана в балете совершенно неприкрыто. Высшее и последнее выражение она нашла в творчестве М. Петипа» [12, с. 324].

Рассуждая с подобных позиций, исследователь довольно безапелляционно выносил вердикт всей классической хореографии, объявляя ее рудимен-

Ее стиль – витиеватость, живость, намеренное внушение: объективируя нравственное чувство с помощью тех самых приемов, которых избегает наука, она хочет побудить к действию» [9, с. 260].

том в современной (прежде всего, советской) культуре: «Классический танец бесповоротно развенчан. Сейчас вряд ли кто – за исключением каких-нибудь заштатных старичков-балетоманов, вздыхающих по нетленной красоте, да двух-трех архивных юношей из породы «советских эстетов» – вряд ли кто взвалит на себя непосильную задачу защищать актуальность классики в наши дни. Это – музейный инвентарь» [13, с. 8]. «Балет и классика неразрывно связаны между собой, оба они принадлежат к мертвому прошлому» [11, с. 5].

Исходя из той же логики, инициативы художественных реформ в истории балета Соллертинский описывал в режиме социальной революции. Например, деятельности Ж.-Ж. Новерра он дал такую характеристику: «классовый смысл реформ Новерра заключался <...> во внедрении в балет – дотоле придворно-феодалное искусство – идей и принципов передовой французской буржуазии 18 века, подготавливавшей революцию» [14, с. 18]. О романтическом балете искусствовед писал: «Романтизм попытался про-извести “буржуазную” революцию в хореографии, бывшей дотоле в своем сценическом виде искусством дворянским... Балету прививаются даже «либеральные» тенденции. Однако романтическая революция оказалась половинчатой и в сущности недолговечной» [15, с. 5]. В свою очередь М. М. Фокин, по утверждению Соллертинского, попытался «совершить “буржуазную реформу” в балете, правда, на этот раз... в обстановке империализма» [14, с. 34], и т. д., и т. п.

Если в далекие 1970-е, на пике «развитого социализма», исследовательская позиция ученого, его приемы аргументации и сама лексика уже требовали специальных оговорок, то можно догадываться, сколь архаичными они должны представляться современной аудитории, испытывающей устойчивую «синкразию» к идеологическим клише советского времени. Между тем, предпринятый в 2000-е годы ряд ревизионистских подходов к советской культуре заставил во многом переоценить феномен идеологической ангажированности научного сообщества, увидев за образом «репрессированной науки» более сложный комплекс практик и представлений. Сформированная за последние десятилетия исследовательская оптика в оценке явлений советского прошлого позволяет взглянуть на наследие Соллертинского под несколько иным углом и вместо попыток «оправдания» его взглядов проблематизировать сам дискурс «вульгарного социологизма» (на примере его

работ по балетоведению) как специфическую интеллектуальную стратегию. Возможно, это позволит составить более целостное представление об исследовательских концепциях искусствоведа и его вкладе в культурное строительство 1920-х начала 1930-х годов.

Интерпретация балетоведческого наследия Соллертинского в качестве некоего последовательно проводимого дискурса имеет достаточно веские основания. Как известно, в молодом советском государстве социологическое искусствознание позиционировало себя в одном ряду с другими «пролетарскими» науками (например, «социальной инженерией», рефлексологией, психоанализом), нацеленными на конкретные практические задачи. Его представители рассматривали свою специальность как в значительной мере практико-ориентированную, призванную не только объяснять художественные феномены сквозь призму социальных процессов, но и искать методы обратного воздействия на социум, используя возможности искусства. В послереволюционное десятилетие в советской культуре происходило интенсивное осмысление художественного текста как реальной, и притом весьма действенной, силы, способной осуществить социальные и ментальные преобразования. Идейной платформой таких поисков послужил масштабный антропологический проект, направленный на кардинальное преобразование человеческой личности, или, по Ш. Плаггенборгу, «реорганизацию человека» – «создание *conditio humana sovetica*» [16, с. 330].

В формировании новой советской ментальности важное место отводилось различным видам искусства, причем, подход партийного руководства к данному вопросу был нередко сугубо утилитарным: способность художественной отрасли выполнить воспитательную роль становилась тем самым критерием, от которого зависело ее выживание.²³ Наряду с художественной литературой, несомненный приоритет в этом отношении удерживала драма, которая, как показала В. В. Гудкова, в 1920-е годы «становится доминантным жанром эпохи, способным представить панорамную модель мира» [18, с. 18]. В условиях низкой грамотности населения и замедленных темпов

²³ Так, по замечанию Н. Синявиной, «для Ленина существовали два вида культуры – нужная и ненужная». Аналогичной позиции придерживался Л.Д. Троцкий, который ввел разделение литераторов на три категории: «попутчиков», «буржуазных» и «мужиковствующих» [17, с. 138–139].

радиофикации страны²⁴ драматический театр фактически замещал средства массовой информации в деле формирования общественного мнения (спустя десятилетие эта роль перейдет к киноискусству). Совмещая понятийные качества, присущие литературному тексту, со зрелищностью и особой силой суггестивного воздействия, свойственной сценическим жанрам, драма становилась идеальным инструментом, способным доносить в массы актуальные лозунги дня и вырабатывать «верные» ценностные интерпретации прошлого и настоящего. Во многом обсуждению этих новых задач было посвящено масштабное партийное совещание по вопросам театральной политики, организованное Агитпропом ЦК ВКП(б) в мае 1927 года, на котором театр провозглашался «одним из наиболее действенных массовых видов искусства» [19, с. 478], «мощным орудием авангарда нашего класса в деле воспитания всей гражданской массы» [20, с. 25].

Вместе с драматическим театром пролетарский зритель получил свободный доступ к опере и балету; однако тот факт, что они не стали предметом специального обсуждения на упомянутом совещании Агитпропа, говорил о многом: он свидетельствовал, что в культурной политике с ними на данном этапе не связывались какие-то особые ожидания. Обоснованием их идеологического значения как «подлинно массового театра» занялись во второй половине 1920-х годов социологи искусства; среди них заметная роль принадлежала Соллертинскому, совмещавшему в своей деятельности амплуа ученого-театроведа, плодovитого критика, публициста и энергичного общественного деятеля. Будучи консультантом по репертуару нескольких театральных организаций Ленинграда, в своих печатных выступлениях он декларировал, что «музыкальный театр может и должен стать – в силу своей специфической природы – одним из вернейших методов коллективного общения» [21, с. 3]. По мнению Соллертинского, музыка и хореография, располагающие мощными арсеналами суггестивных приемов, способны многократно усилить эмоциональное воздействие драматического сюжета, делая его доступным для массового восприятия. В качестве подтверждения он апеллировал к примеру античного театра: «наивно думать <...>, что какой-нибудь афинский ремесленник мог действительно вникать в глубоко-

²⁴ Подробнее о процессе радиофикации в послереволюционные годы см.: [16, с. 180–181].

комысленные мифологемы Орестей или Эдипа, к тому же изложенные на непонятном дорическом диалекте, и таким образом «софилософствовать» с Эдипом, Прометеем и прочими трагическими героями. Разумеется же нет: он просто смотрел увлекательное оперно-балетное представление, каким по существу являлось сценическое воплощение греческой трагедии, лишь через музыку и танец добираясь до смысла зрелища» [21, с. 3].

В то же время было очевидно, что в плане «воспитательного» (то есть идеологического) эффекта²⁵ музыка, а тем более хореография, не могли предложить сколь-нибудь функционального инструментария. Для балета как невербального вида искусства это обстоятельство могло оказаться фатальным, поскольку фактически ставило под вопрос его право на самостоятельное существование в социалистической культуре. Обсуждение путей преобразования балетного спектакля в «актуальное, идеологически полноценное, ...философски и социально проблемное искусство» (именно так представлял себе Соллертинский задачи советского музыкального театра) [12, с. 294], стало в конце 1920-х годов одной из сквозных тем в его публикациях. Эти поиски в итоге привели его к проекту «хореографической драмы» (или «хореодрамы»), описанной им в статьях «За новый хореографический театр» (1928), «Проблемы балетного сценария» (1928), «Какой же балет нам в сущности нужен?» (1929), «Поиски советского танца» (1930) и др. Основные параметры новой драматургии очерчиваются в этих работах следующим образом:

Наполненность динамичным действием. Впервые очередь хореодрама объявляла войну «бессюжетному» балету, а также разнообразным интермедийным эпизодам, традиционно занимавшим важное место в сценарии балетного представления. При этом в плане сюжета место традиционной лирической и сказочно-легендарной фабулы в новом спектакле должна была занять актуальная тематика: социалистическое строительство, революционная героика, эпизоды гражданской войны и сатира на современные бытовые темы [22, 23].

²⁵ Если обратиться к анализу идеологического дискурса, предпринятому Е.А. Кожемякиным, сущностная характеристика идеологического эффекта заключается в его способности установить контроль над сознанием. «Как бы мы ни определяли агентов идеологии, важным остается акцент на содержании идеологического воздействия, реализующегося в *идеологическом (нормирующем) дискурсе* – контролирующем и корректирующем деятельность адресата» [8, с. 41].

Синтетическая природа – равноценное участие драматического, музыкального и хореографического ряда. Соллертинский утверждал, что их взаимодействие в спектакле должно организовываться не по синхронному, а по «контрапунктическому» принципу: это позволит усилить эффективность каждого отдельного компонента и придать смысловую многоплановость драматическому действию. В области драмы и оперы примеры успешного решения подобного контрапункта он находил, в частности, в постановках В.Э. Мейерхольда [21].²⁶

Обновление выразительного языка каждого из элементов спектакля. Так, в плане постановки искусствовед призывал задействовать все возможности современной сценографии, а в музыке – технические ресурсы авангарда (в первую очередь – западного) и освоенный им ритмоинтонационный материал: «индустриальные» ритмы А. Онеггера, этнографику у Б. Бартока и М. де Фалья, джаз в оригинальном или стилизованном виде и т. п. [25, 26].

Ключевая роль в замысле хореодрамы отводилась, вполне резонно, обновлению средств самой хореографии: требовалось кардинально перестроить выразительный язык балета, сделав его пригодным для трансляции новых программных идей и политических деклараций. Это было достижимо при выполнении двух условий:

Первое из них - обновление арсенала танцевальных движений. В своих рецензиях на новые постановки Соллертинский с убийственным сарказмом комментировал попытки приспособить реквизит классического балета к воплощению современных тем: «что никакое новое содержание в старые формы вместиться не может – лучше всего доказал прошлогодний конкурс на советский балетный сценарий. Чего тут только не было: вожди революции откалывали трепака, волховские наяды и русалки в балетных тюниках плясали с членами Волховстройского партколлектива, балерина изображала «гения классовой революции» и так далее... Их рукой все время незримо водил штамп: белогвардеец через несколько минут превращался – незаметно для самих же авторов – в фею Карабос, комсомолка – в Одетту-Одиллию, комиссар – в принца Дезире. Начатый с похвальной намерениями балет превращался в глупую пародию» [11, с. 5]. Таким образом, ближайшей задачей становился поиск такой хореографической стилистики, которая будет

²⁶ Об анализе Соллертинским режиссуры Мейерхольда см. также: [24, с. 11–33].

понятна современному зрителю. Обширный материал для этого поставляло, в частности, социальное движение «свободного танца», которое начиная с 1910-х годов бурно развернулось в России, вдохновленное гастрольями Айседоры Дункан. В послереволюционные годы в обеих столицах и в провинции работали уже десятки студий танца и ритмопластики: не связанные с громоздкой и дорогостоящей системой театральных постановок, они охотно экспериментировали с различными техниками пластического движения, включая мимику, акробатику, физкультуру, ритмику, лечебную и художественную гимнастику, эксцентрику (клоунаду), жонглирование, пантомиму и производственное движение [27, с. 43 – 131]. Все эти виды пластики, близкие повседневному опыту современника, нашли отражение в проекте хореодрамы Соллертинского.

Между тем, обновление репертуара движений само по себе еще не делало хореографию носителем новой пролетарской идеологии (как и любой идеологии вообще). Для достижения этого нового качества требовалось выполнить *второе условие: наделить новые танцевальные движения языковыми – то есть понятийными – свойствами*, позволяющими однозначно считать их содержание.²⁷ «Танец должен быть возвращен на свое настоящее место органа речи, средства общения, передачи идей и чувств, изобразительного средства для показа героических дней нашей борьбы и нашей стройки», – декларировал ученый в 1930-ом году [28, с. 57]. По мнению Соллертинского, осуществить это позволяла только театрализация нового танца – его синхронизация с сюжетным действием: «вне театральности он будет лишь отвлеченным орнаментом, арабеской, прихотливым декоративным узором, где игра движущихся линий будет рассматриваться как самоцель» [22, с. 42].

Показательно, что искусствовед не сразу пришел к пониманию нового хореографического жанра как именно синтеза на драматической платформе. В середине 1920-х годов он также рассматривал в качестве альтернативы ему

²⁷ По замечанию Е.А. Кожемякина, «семантическое поле идеологии невариативно, что ведет к безальтернативности низлежащих личностных коммуникативных (и речевых) структур... “Альтернативные механизмы интерпретации” принадлежат иной идеологической системе» [8, с. 43]. По этой причине возможностями идеологического воздействия в художественной сфере, согласно гипотезе исследователя, обладают только те виды и жанры, которые оперируют достаточно однозначной семантикой: в частности, вербальные искусства, а также агитационные, пропагандистские, рекламные плакаты, фильмы, фотографии [8, с. 45].

т. н. «танцсимфонию» – образец «чистой танцевальной формы» на основе «свободного танца». По аналогии с «чистой», то есть непрограммой, музыкой, в такой форме должны действовать законы специфического танцевального «симфонизма» (иными словами, имманентной хореографической драматургии). Более того, в своем докладе на заседании Совета театрального музея в 1926 г. он называл этот путь единственно возможным в дальнейшей эволюции балета, доказывая принципиальную несостоятельность балетной пантомимы в воплощении современного сюжета²⁸. Однако в статье «В спорах о танцевальном театре» (1928) он уже выдвигал аргументы против танцсимфонии, ссылаясь на то, что хореография якобы неспособна создать равноценный синтез с музыкой [30, с. 5]. Весьма вероятно, что важным мотивом в перемене позиции Соллертинского послужили новые политические задачи, поставленные перед театром, и особый статус этого вида искусства в советской культуре, декларированный в мае 1927 года на совещании Агитпропа. В другой своей статье от 1928 года искусствовед уточнял, что «свободный танец» «страдает весьма расплывчатыми очертаниями – как идеологически, так и формальными» [31, с. 12]. Насколько можно судить, основная проблема «чистой танцевальной формы» заключалась в абстрактности новых хореографических техник, их неспособности выражать конкретный понятийный смысл. В то время как закрепление посредством театрализации за элементами танца устойчивых, легко считываемых символических значений резко сужало поле их возможных интерпретаций, устанавливая тем самым желаемый «контроль» над процессом восприятия. Это потенциально давало возможность, не снижая художественного уровня нового балетного жанра, применять его в идеологических целях (например, в качестве агитационного орудия) и, следовательно, доказывало его жизнеспособность в современном социалистическом обществе.

Несомненно, что именно продвигаемый проект хореодрамы, с вменяемыми ему задачами идеологического воспитания советского зрителя, формировал ту сетку ценностных координат, которую искусствовед проецировал на оценку классического наследия в области балета. В соответствии с этими приоритетами Соллертинский последовательно переосмыслил основ-

²⁸ Тезисы доклада (на основе личного архива семьи Соллертинских) приводятся в работе [29, с. 63–64].

ные «вехи» истории балетного театра, представляя ее в качестве «вектора», логически устремленного к появлению нового вида спектакля. Подобная интерпретация позволяла обосновать не только практическую необходимость, но и историческую закономерность появления именно такого жанра, а вкрапление социологических экскурсов придавало описываемому процессу художественной «эволюции» балета характер непреложного научного закона.

Обращение к балетоведческим работам И.И. Соллертинского отчасти позволяет реконструировать парадигму т. н. «вульгарного социологизма» как осознанного научного дискурса 1920-х годов: вероятнее всего, он был тесно связан с художественными авангардными проектами послереволюционной эпохи и отнюдь не сводился к заказной политической конъюнктуре. В методологическом плане его можно было бы определить как специфический способ описания реальности, отражавший представления о ней научного сообщества того времени. Исходный постулат этих представлений заключался в том, что произведение искусства располагает конкретными действенными ресурсами, чтобы поддерживать заданный социальный порядок или, напротив, инициировать социальные преобразования, поскольку художественные структуры способны определенным образом кодировать и транслировать в общество те или иные социальные и ментальные модели. Если овладеть алгоритмом такого кодирования, то появляется возможность использовать его в современном культурном строительстве, в том числе – в ключевом для 1920-х годов проекте формовки «советского человека». В воссоздании и описании данного алгоритма, вероятно, и видели свою основную задачу социологи искусства, чем, собственно, и определялась их специфическая научная лексика и применяемые дискурсивные стратегии. Одним из примеров подобного подхода был замысел «реорганизации» классического балета, предложенный Соллертинским. В плане практической деятельности именно дискурс «вульгарного социологизма» во многих случаях давал в руки специалисту необходимые механизмы, позволявшие применять отвлеченные теоретические построения социологии в решении самых злободневных культурных проблем. Совмещая преимущества разносторонне эрудированного ученого и энергичного практика сразу в нескольких секторах культурной политики, Соллертинский, как можно предполагать, вполне целенаправленно осваивал этот важный культурный ресурс и эффективно пользовался им в продвижении собственных проектов и отстаивании культурных реформ.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Соллертинский И. И.* Болт. Балет в 3-х действиях. М.: ГИХЛ, 1931. С. 3–10.
2. *Добровольская Г. Н.* Б. В. Асафьев и И.И. Соллертинский о балете // Музыка и хореография современного балета. Сб. статей. Вып. 2. Л.: Музыка, 1977. С. 234–239.
3. Друскин М. С. И. И. Соллертинский о балете // Соллертинский И.И. Статьи о балете. Л.: Музыка, 1973. С. 7–13.
4. *Бронфин Е. Ф.* Соллертинский – музыкальный ученый // Памяти И.И. Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования. Сост. Л. Михеева. Л.: Сов. композитор, 1978. С. 66–88.
5. Первый толковый Большой энциклопедический словарь. СПб.: Норинт, М.: ИД Рипол Классик, 2006. 2144 с.
6. *Лоусон Т., Гэррод Д.* Социология. А – Я. Словарь-справочник. М.: Фаир-Пресс, 2000. 608 с.
7. *Новоженова А. Л.* От социологического детерминизма к классовому идеалу. Советская социология искусства 1920-х годов // Социология власти, № 4. 2014. С. 117–136.
8. *Кожмякин Е. А.* Идеология в поле искусства: возможности критического дискурс-анализа // Научные ведомости БелГУ. № 9 (40). 2007. С. 39–47.
9. *Гириц К.* Интерпретация культур. М.: РОССПЭН, 2004. 560 с.
10. *Соллертинский И. И.* Классический танец и его теория // Ваганова А. Я. Основы классического танца. Л.: ОГИЗ ГИХЛ, 1934. С. 5–14.
11. *Соллертинский И. И.* Какой же балет нам в сущности нужен? // Жизнь искусства, № 40. 1929 (06.10). С. 5.
12. *Соллертинский И. И.* Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Т. 1. Петроградские театры на пороге Октября и в эпоху военного коммунизма. 1917–1921. Л.: ОГИЗ ГИХЛ., 1933. С. 291–356.
13. *Соллертинский И. И.* Влево от шпагата // Рабочий и театр, № 8. 1930. С. 8.
14. *Соллертинский И. И.* Жизнь и творчество Новерра // Классики хореографии. Л., М.: Искусство, 1937. С. 17–35.

15. *Соллертинский И. И.* Эсмеральда. Балет в 3-х д-х и 5 картинах. Музыка Ц. Пуни. Л.: ОГИЗ ГИХЛ, 1931. 16 с.
16. *Плаггенборг Ш.* Революция и культура. Культурные ориентиры в период между октябрьской революцией и эпохой сталинизма. СПб.: Журнал «Нева», 2000. 416 с.
17. *Синявина Н. В.* Особенности взглядов советской элиты 1920 – 1930-х годов на культурную политику России // Вестник МГУКИ, № 1. 2016. С. 136–142.
18. *Гудкова В. В.* Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920 х – начала 1930 х годов. М.: НЛО, 2008. 453 с.
19. Резолюция по докладу В. Г. Кнорина «Очередные задачи театральной политики» // Пути развития театра (Стенографический отчет и решения парт совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 г. М., Л.: Кинопечать, 1927. С. 477–494.
20. *Луначарский А. В.* Итоги театрального строительства и задачи партии в области театральной политики // Пути развития театра (Стенографический отчет и решения парт совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 г. М., Л.: Кинопечать, 1927. С. 17–41.
21. *Соллертинский И. И.* Проблемы музыкального театра // Жизнь искусства, № 28. 1929 (14.07). С. 3.
22. *Соллертинский И. И.* За новый хореографический театр // Соллертинский И.И. Статьи о балете. Л.: Музыка, 1973. С. 42–47.
23. *Соллертинский И. И.* Проблемы балетного сценария // Соллертинский И.И. Статьи о балете. Л.: Музыка, 1973. С. 47–52.
24. *Колесникова Л. Н. И. И.* Соллертинский и музыкальный театр конца 1920-х – 1930-х гг. (Очерки по истории отечественного музыкального театра): монография. Омск: Изд-во ОГУ, 2014. 96 с.
25. *Соллертинский И. И.* Ближайшие пути ГАТОБа // Жизнь искусства, № 31. 1928 (29.07). С. 10–11.
26. *Соллертинский И. И.* К спорам о балете // Соллертинский И.И. Статьи о балете. Л.: Музыка, 1973. С. 42–65.
27. *Сироткина И. Е.* Свободное движение и пластический танец в России. М.: НЛО, 2014. 325 с.

-
28. *Соллертинский И. И.* О танце // Соллертинский И.И. Статьи о балете. Л.: Музыка, 1973. С. 52–57.
 29. *Михеева Л. В.* И. И. Соллертинский: Жизнь и наследие. Л.: Сов. композитор, 1988. 256 с.
 30. *Соллертинский И. И.* В спорах о танцевальном театре // Жизнь искусства, № 27. 1928 (01.07). С. 5.
 31. *Всеволодский В. Н., Гвоздев А. А.* Соллертинский И.И. Реорганизация хореографического образования // Жизнь искусства, № 38. 1928 (16.09). С. 12–13.

1.6. БАЛЕТНЫЙ СЕГМЕНТ В СТРУКТУРЕ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ РОССИЙСКИХ РЕГИОНОВ

В истории культуры человечества современная эпоха по праву считается веком величайшей бифуркации, «преходящего хаоса» (И. В. Кондаков), в результате преодоления которого вырабатывается новый способ бытия, «новый социальный заказ на модель культуры, государственную культурную политику и культурную среду общества» [1, с. 58]. Обозначая главным требованием времени «иной тип человека и всей совокупности общественных отношений» [2, с. 183], эксперты акцентируют существенные деформации культурной среды России, обусловленные внутренней противоречивостью глобализации. Среди них: ускоренный переход к информационному обществу в отрыве от традиционной культуры; смещение смыслообразующих ценностей в сторону потребительского гедонизма; маргинализация культурной среды с возникновением в ней «инокультурного габитуса» (П. Бурдьё) и др.

Утвердившееся в последнее время представление о культуре как факторе национальной безопасности, ценностно-смысловом мире и области самодвижения личности позволяют обозначить в качестве ее миссии – формирование культурной среды России [2; 3; 4; 5; 6]. Если определить это явление в самом общем виде, то под культурной средой следует понимать исходное начало жизнедеятельности человека и одновременно результат его созидания.

В культурологическом дискурсе данный концепт осмысливается в виде стихийно сложившейся системы культурных предпочтений населения какого-либо локального пространства с определенными идеологическими, эстетическими, нравственными особенностями [4; 6]. Понимание культурной среды как совокупности целенаправленно созданных условий, способствующих повышению уровня культуры личности, позволяет рассматривать «человеческое измерение культуры и культурное измерение человека в качестве базовых факторов общественного развития» [2, с. 7].

С позиции исследователей данного феномена, культурную среду можно структурировать через символическую деятельность, нормативное социальное поведение, язык, нравы как регуляторы социальных взаимодействий [6, с. 66]. Из выделяемых А. Я. Флиером двенадцати сегментов символической продукции исследовательский интерес представляют невербальные ху-

дожественные произведения (изобразительные, скульптурные, архитектурные, музыкальные, театральные, хореографические, кинематографические), языки которых нравственно-эстетически воздействуя на чувства, ум и волю воспринимающего, были и остаются доступными для понимания и сплочения этносов. В этом смысле синергетика языков культуры, по мнению философов, инициирует рост толерантности, предполагает сопряженный с ней плюрализм как полифонию культурного многообразия [7]. Синергетическая мощь, эмоционально-энергетическое влияние всех видов искусства, по сути, превращает его в «школу жизни», которая «возделывает» душу зрителя.

Культурная среда служит не только важнейшей детерминантой духовного восхождения личности, но и идейно-ценностным «климатом» оздоровления социума. Уживающиеся в современной техногенной среде полярные явления – хаос и порядок, гармония и дисгармония, добро и зло – стимулируют поиск средств для противостояния негативу. Состояние неустойчивости общества артикулирует ситуацию выбора, несилового воздействия. В условиях экзистенциальной опустошенности большинства россиян именно искусство может стать «ареной поисков утраченных ценностных оснований социального бытия» [8, с. 66]. Известно, что формирование ценностей происходит в ходе духовного общения людей и включение искусства в этот процесс придает ему неисчерпаемость и безграничность.

Стремясь к растворению в реальности и отождествлению с жизнью, современное искусство активно включается в трендовый поток глобализации, в котором можно проследить разные варианты. Представитель «актуального искусства» фактически отходит от осмысления «вечных» проблем бытия, нарушая преемственность культурной традиции. Неслучайно при внешней провокационности и погоне за популярностью, подобное искусство зачастую оказывается конформистским в своем противопоставлении обществу. «Протестное искусство» как некое действие в концертном формате, нацеленное на либеральные ориентиры и выражаемое в формах «левого искусства», порождает противоречия между средствами и целью [9, с. 16]. Основой эстетической провокации становится парадокс, побуждающий реципиента пересмотреть устоявшиеся стереотипы восприятия. Колеблющиеся при этом «границы доверия зрителя служат фактором для оценки стиля и даже для создания его типологии» [10, с. 171]. В своем тяготении к свободе

и возможности бесцензурного самовыражения художник, не чувствующей культурной среды, зачастую попадает в ситуацию неприятия публикой.

В русле культурологических представлений М. М. Бахтина, искусство и жизнь обретают единство в личности поэта. Однако, «с ответственностью связана и вина. Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга. Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность жизненных вопросов» [11, с. 7]. Возникающий так называемый «Закон взаимной вины», артикулируя в качестве ведущего императив терпимости, просматривается в противоречии между усложнением языка искусства и упрощением художественных вкусов публики, что приводит к снобизму отдельных социальных групп. Если в западноевропейских странах множится количество крупных симфонических форм, то в России наблюдается отток публики с концертов классической музыки. Снижение общей музыкальной культуры россиян сказывается на сопряженных видах сценического искусства, таких как балет и театр. Переживаемый балетом определенный кризис во многом детерминирован массовизацией культуры, непониманием населением значения искусства для себя и общества, неумением адекватно воспринимать художественные творения. Современную публику, «включенную» в культурную жизнь общества, представляет внешне ангажированная «эстетическая толпа» [12, с. 128–282], которая руководствуясь законами рынка, останавливает свой выбор на мюзикле или шоу-балете, нежели классических балетных спектаклях. Это позволяет говорить о складывающемся парадоксе в виде несовпадения «идеального» представления о классике и ее непонятности большинству россиян. В реальности достаточно высокий статус элитарного искусства наталкивается на доминирование массовой культуры. Сегмент потребительского художественного рынка в российских регионах, с одной стороны, ограничен «живыми» концертами филармонии и образовательных организаций культуры и искусства. С другой – налицо жесткий отбор «раскрученных» композиторов-классиков и четкая адресность их альбомов («The Best», «Remake») с «просеянным» слоем классики. Редуцирование искусства сугубо потребностями в рекреации влечет к утрате культуры восприятия серьезных жанров, к разрушению слоя художественно подготовленной ау-

дитории. Поэтому выживание культуры во многом зависит от выпускников художественных вузов, способных формировать публику, выступать просветителями и популяризаторами классического наследия.

Между тем, непрестанное разновекторное воздействие на художественный процесс постоянно меняет ситуацию, которая в отдельно взятом российском регионе и в федеральных центрах неодинакова. Если, например, в уральских регионах акцент делается преимущественно на традиционную культуру, самобытность проживающих этносов [13], то художественные институты столичных мегаполисов становятся своеобразным «камертоном» для проектирования символов и смыслов самой среды. В Санкт-Петербурге, например, эта среда многомерна и насыщена в театральном, балетном, музыкальном воплощении. Став брендом культурной среды страны, русский балет в силу своей сущностной духовности, «универсально-художественной и уникально-специфической природы» [14, с. 9], устремленности к трем «лика́м культуры» в условно-ассоциативных формах, потрясает зрителя в любом уголке глобального мира. Транслятором и интерпретатором «философской притчи» балетного спектакля становится артист, выпускник профессиональной балетной школы. Обладая широким кругозором, дивергентным мышлением и эмоциональной заразительностью, умением выстраивать ассоциативные цепочки, он способен наполнить канон партии индивидуальными эмоционально-интеллектуальными нюансами, которые и будут сразу выделять его среди других исполнителей [15]. В данном случае духовность становится культурной ценностью личности, качественным показателем ее зрелости, перманентно совершенствуемой через анализ себя в соответствии с ценностями-идеалами [16, с. 193].

Взаимосвязь внутреннего мира и ценностей культуры в определенной степени «подпитывается» личностными переживаниями и художественными впечатлениями, которые стимулируют творческие интенции. Однако, как справедливо отмечает философ М. М. Шибаева, индивидуальная потребность в приобщении к прекрасному лишь способствует «формированию у человека ценностных ориентаций, но не обеспечивает процессуальный и продуктивный характер освоения им эстетических и художественных ценностей» [17, с. 12]. К тому же редукция личностного потенциала сугубо гедонистической потребностью при общении с искусством зачастую тор-

мозит творческую самореализацию человека. Очевидно, здесь необходим действенный интерес к искусству, обладание более развитым воображением, запасом исходных данных, тонкой способностью видеть прекрасное в будничной жизни и необходимостью его защищать, бороться с невежеством. Потребность в эстетическом определяет интерес к нему.

Как подчеркивает крупнейший исследователь в области культурологии А. Я. Флиер, развитие культурной среды предусматривает, прежде всего, наращивание численности активных участников культурной жизни, ее усложнение и выработку новых требований к качеству культурной работы [6]. В городах-мегаполисах, где активно практикуется приглашение именитых зарубежных хореографов, расширение репертуара академических театров, увеличение балетных групп, степень востребованности русского балета сохраняется для разной аудитории: фанатов и любителей балетного искусства, его пассивных потребителей и разовых посетителей (по классификации Н. А. Терентьевой) [14, с. 405]. Однако полноценными потребителями культурно-художественного текста можно считать лишь зрителей, в полной мере освоивших восприятие всех элементов балетного спектакля. Кроме того, в последние годы балет оказывается в некоем тренде [18], подстегиваемом выходом на экраны драмы Д. Аронофски «Черный лебедь» (2010). Спецификация влияния искусства балета на культурную среду города породила метафору «балетный Петербург», уже ставшей идеологемой. Даже простой перечень «знаковых» международных балетных фестивалей («Мариинский», «Dance Open»), фестивалей современного танца «Open Look» и экспериментального танца «Open Your Mind», фестивалей искусств «Дягилев Р. S», «Звезды белых ночей», театрального фестиваля им. А. П. Чехова и профильных вузов («Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой», «Академия танца Бориса Эйфмана» и др.) позволяет говорить о корреляции художественных институций с культурной средой северной столицы, основой взаимодействия которых оказывается художественное просвещение народа.

Вполне естественно, что определение культурной направленности ведущих столичных театров в первую очередь детерминирована репертуарной политикой. «Медный всадник» Р. Глиера (хореография Ю. Смекалова), балеты на музыку С. Прокофьева «Русская увертюра» (хореография М. Петрова), «Скрипичный концерт № 2» (хореография А. Пименова) в Мариинском те-

атре; «Бронзовый кумир» Р. Глиера (хореография Л. Любович), одноактные балеты «Слепая связь» М. Рихтера, «Болеро» М. Равеля, «Морфий» Г. Малера (хореография И. Васильева) в Михайловском театре; «Инфинита Фрида» («Infinita Frida») (хореография Ю. Смекалова) и «Чайковский» (хореография Б. Эйфмана) в Александринском театре – все эти премьеры первой половины 2016 г. зримо высвечивают место балетного сегмента в культурной среде Северной столицы. Следует отметить и вклад старейшей балетной школы в проектировании культурной среды мегаполиса. Речь идет о включении воспитанников Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой в «знаковые» культурные практики (недавно воссозданный балет «Фея кукол» Й. Байера (хореография К. Сергеева, в редакции Н. Цискаридзе), традиционные новогодние «Щелкунчики» П. И. Чайковского (хореография И. Вайнонена), балет-феерию на музыку русских композиторов «Бал сказок» (хореография М. Петипа, М. Фокина, Н. Цискаридзе)).

Учитывая, что формируемые культурные потребности не суммируются чисто механически посредством перекачивания духовного наполнения среды во внутренний мир личности, можно говорить о временном смещении культурно-средовых воздействий, результат которого проявляется не сразу. Вместе с тем, человек как неотъемлемая составляющая, субъект и одновременно объект культурной среды определяет и структурирует ее, «руководствуясь оптимальными задачами превращения конкретного региона в высоконравственное, высокодуховное, интеллектуальное пространство, достойное граждан России» [3, с. 95].

Одним из институтов проектирования культурной среды выступает художественное образование, которое предстает в качестве механизма «окультуривания» различных сфер человеческой жизнедеятельности, ориентации художественных предпочтений. Поэтому стержнем современного образования призваны стать духовные идеалы истины, добра, красоты, любви, играющие базовую роль для каждого человека. Через образовательные стандарты в сфере культуры и искусства не только возможно, но и необходимо обеспечить воспроизводство уникального культурного опыта.

Налаженное социальное партнерство хореографических вузов в интересах работодателей (Мариинский и Михайловский театры, Академический театр балета Бориса Эйфмана, Санкт-Петербургский академический театр

балета им. Л. Якобсона, Новосибирский театр оперы и балета, Театр «Балет Москва» и др.) способствует повышению закрепляемости выпускников на реальных рабочих местах в отрасли (при сегодняшних 55% трудоустройства в среднем по стране) [19]. Безусловно, сбалансированная культурная среда регионов способна мощным образом воздействовать не только на качество трудовых ресурсов, но и изменять саму систему художественного образования, обнаруживая и корректируя наиболее слабые звенья. Это позволяет говорить о том, что в культурной среде формируется потенциал развития и самой образовательной системы, и взаимодействующих с ней других социально-экономических подсистем.

Ценностно-смысловое наполнение культурной среды, пребывая в динамике, в каждый конкретный период отражает результат культурно-исторического развития. Подвергаясь воздействию глобализационных процессов, культурная среда российских регионов во многом остается агрессивной, пошлой, меркантильной. Формирующийся инокультурный габитус как устойчивая матрица среды инициирует выработку культурной диспозиции – предрасположенности к определенному действию, к готовности выбора новых привычек, паттернов поведения и образа жизни в целом.

В условиях прозрачности и открытости границ, культурная среда «регионов особого внимания» оказывается ареной ожесточенной борьбы за сферу влияния. Возникающая угроза национально-культурной идентичности на русско-китайском приграничье Дальнего Востока страны обуславливает появление культуры-посредника со своими особыми структурами, предназначенными для граждан другого государства. С одной стороны, это позволяет сгладить межкультурные различия и преодолеть «образ чужого», с другой – устранить традиции «имперского» освоения региона через наращивание влияния элитарной культуры и специфически региональных форм художественной жизни. Предпринятое расширение балетного сегмента культурной среды в сторону Востока посредством открытия в 2016 г. Приморской сцены Мариинского театра и филиала Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой во Владивостоке позволит подготовить молодые профессиональные кадры для развивающейся театральной балетной площадки, тем самым сохранив идентичность «русского мира».

Как показывает авторское социологическое исследование в восьми регионах Центрального и Уральского федеральных округов (выборка 937 обучающихся вузов художественного профиля), современная молодежь не придает должного значения культурно-средовым влияниям [20]. Между тем, даже студенты, не интересующиеся культурой региона своей учебы, на подсознательном уровне оказываются «втянутыми» в глобализационный процесс. Пребывание в состоянии потенциального маргинализма образует «ножницы» между художественными предпочтениями и внутренней духовно-культурной практикой. Ущемляющий личность разрыв можно скорректировать через образовательную систему с ее ориентацией на социально-духовную составляющую, а не только на «выхолощенный» профессионализм, который «сжимает» возможный круг проявления творческих дарований.

Сегодня нормой становится сокращение сроков первичной профессиональной социализации, стремительная исполнительская карьера выпускников художественных вузов, исполнение ими сразу главных партий в ведущих театрах страны. Для грамотного создания образа при будущем исполнении роли, независимо от ее разновидности (главная или кордебалетная партия, вставная классическая вариация или характерный танец) важен зрительский опыт, формирование представления о балетном спектакле как целостном художественном явлении [21]. Речь идет об инкультурированности личности, ее включенности в созидательную, ценностно-смысловую деятельность; владении нормами и правилами этикета, коммуникативно-технологическими установками взаимоотношений, нравственно-регулирующей рефлексией. Успешность инкультурированности в немалой степени определяется качественными параметрами институций художественного образования.

В процессе творческой самореализации личность проектирует новый уровень культурной среды. В противном случае можно наблюдать вымывание культурно-нравственного потенциала из среды обитания людей, ее деформации с последующим деструктивным воздействием на личность. Представляется очевидным, что современный человек от внутренних, духовных смыслов культуры «ушел» во внешние, потребительские, материальные. Деформированные смыслы необходимо восстановить, вновь сформировать через художественное образование.

В этой связи удержание стабильного сегмента позволяет сохранить культурную среду российских регионов, сгладить воздействия «инокультурного габитуса». Важным здесь оказывается наличие символической невербальной продукции в виде памятников культуры, обеспечивающих реконструкцию реалий конкретного периода. Но саму среду во многом формируют «гении места», творчество которых в той или иной мере связано с конкретным городом. Речь идет о мемориальных досках в виде «синтеза литературного изложения, архитектуры малых форм и прикладного искусства» [22, с. 56], наиболее полно отражающих в северной столице тематику искусства балета. Обозначим лишь некоторые «балетные адреса» и места расположения таких досок в Санкт-Петербурге: Итальянская ул., 5 (Анна Павлова), ул. Рубинштейна, 43/1 (Шарль Дидло), Гороховая ул., 4 (Агриппина Ваганова), Каменноостровский пр., 2 (Константин Сергеев), набережная реки Фонтанки, 11 (Сергей Дягилев), проспект Энгельса, 92 (Наталия Дудинская), 4-я Советская ул., 4 (Джордж Баланчин), Малая Морская ул., 13 (Галина Уланова) и др. В преддверии празднования 200-летия М. Петипа Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой выступила с инициативой установления мемориальной доски и памятника великому балетмейстеру. Эти и другие мемы культуры, сохраняя историческую память в символической форме, придают городу свойства «русскости» и узнаваемости в стране. Не случайно экскурсионный маршрут, освещающий многовековую историю балетного искусства, становится новым туристическим брендом Санкт-Петербурга.

Таким образом, вариативность проявлений балетного сегмента в структуре культурной среды, в конечном счете, можно свести к трем аспектам. Первый аспект связан с общей детерминацией взаимодействия личности (художника, артиста балета, зрителя) со средой, осуществляемой через механизм культурной активности. Второй аспект определяет способность искусства балета отражать ценностно-смысловые основания бытия. Наконец, третий аспект фиксирует ресурсный потенциал балетных институций, которые, развиваясь во времени и пространстве, оказывают возможные средовые влияния на людей через художественное просвещение.

Итоговая рефлексия по поводу проектирования культурной среды регионов в диалектике реального и идеального высвечивает необходимость

защиты от невежества как своеобразный «ответ» на глобальные «вызовы» (А. Тойнби) современности. Результатом взаимодействия художественных (балетных) институций и культурной среды становится взаимообусловленное изменение их состояний, которое, с одной стороны, обеспечивает артикуляцию и взаимообогащение культурных смыслов, с другой – обретение художественных и нравственных ориентаций, непрестанную художественную «шлифовку» человеческой природы. Проектирование культурной среды с ярко выраженным в ней балетным сегментом востребует институции художественного образования в качестве ресурсоемкого механизма для поддержки гражданского общества, бизнес-структур и государства в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ремизов В. А., Ирхен И. И.* Культурная политика современной России: концептуально-средовой анализ // Вопросы культурологии 2015. № 2. С. 58–63.
2. *Абдулатипов Р. Г.* Перспективы человека и культуры: моногр. Махачкала: Дагестанский писатель, 2014. 384 с.
3. *Аронов А. А.* Социально-культурное проектирование среды: проблемы и перспективы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 3. С. 95–98.
4. *Багдасарьян Н. Г.* Культурная среда и потенциал культуры современного человека: диалектика реального и идеального: моногр. М.: МГУКИ, 2013. 156 с.
5. *Кондаков И. В.* Современное состояние наук о культуре в России: достижения, проблемы и перспективы // Мир культуры и культурология: альманах Научно-образовательного культурологического общества России / гл. ред. И. В. Кондаков. СПб.: НОКО, 2015. Вып. IV. С. 10–19.
6. *Флиер А. Я.* Избранные работы по теории культуры. М.: Согласие-Артем, 2014. 560 с.
7. Синергетическая парадигма. Социальная синергетика / ред.-сост. О. Н. Астафьева, В. Г. Буданов. М.: Прогресс-Традиция, 2009. 688 с.
8. *Дробышева Е. Э.* Искусство в поисках аксиологических оснований архитектоники культуры // Вопросы культурологии. 2010. № 5. С. 66–71.

9. *Лаврова С. В.* Коммуникативные практики новой музыки: «красота» как опровержение привычки // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2015. № 1. С. 5–17.
10. *Меньшиков Л. А.* Искусство, создающее реальность // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 1 (42). С. 169–178.
11. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1986. 445 с.
12. *Тард Г.* Мнение и толпа // Психология толп: пер. с франц. М.: Ин-т психологии РАН, 1998. С. 257–408.
13. *Мурзина И. Я.* Феномен региональной культуры: бытие и самосознание: автореф. дис. ... д-ра культурологии. Екатеринбург. 2003. 50 с.
14. *Терентьева Н. А.* Классический балет: роль и функции в художественной культуре современности (общероссийские и региональные аспекты): автореф. дис. ... канд. культурологии. Челябинск. 2014. 23 с.
15. *Васильев И. В.* Категория духовности и исполнительский стиль: аспекты современной интерпретации // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 1 (36). С. 79–86.
16. *Ремизов В. А.* Культура личности (ценностно-мировоззренческий анализ): моногр. М.: МГУКИ, 2000. 204 с.
17. *Шиббаева М. М.* Художественное образование в универсуме культуры // Культура и образование. 2014. № 1(12). С. 10–15.
18. *Алекса О.* Балет в тренде // Балет. 2014. № 3(186). С. 28–29.
19. Культура России: государство и культура 2010: инф.-аналит. сб./ гл. ред. О. П. Неретин. М.: ГИВЦ Роскультуры, 2010. 215 с.
20. *Irkhen I. I.* Accidents of the Regional Education in the Sphere of Culture and Arts of the Contemporary Russia // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. 2016. Т. 9. №2. С. 481–490. DOI: 10.17516/1997-1370-2016-9-2-481-490.
21. *Илларионов Б. А.* Театральная и балетная жизнь Петербурга: формирование кругозора и художественного вкуса в условиях открытого культурно-информационного пространства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2004. № 13. С. 180–182.
22. *Жарова Е. А.* Балетный Петербург. Памятники и мемориальные доски в коллекции Государственного музея городской скульптуры // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 3 (38). С. 56–61

РАЗДЕЛ 2. ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИИ ВО ФРАГМЕНТАХ БАЛЕТНОЙ КЛАССИКИ И АВАНГАРДА

2.1. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В ПРОСТРАНСТВЕ ТАНЦА

...слияние динамики человеческого тела и энергий,
скрытых в нем сил, позволяют танцу
подчинить пространство и время.

Серж Лифарь

Время и пространство – предельно абстрактные характеристики бытия. В любой культуре понимание и осознание пространства-времени – это основные, онтологические координаты, на которых исходно строится та или иная картина мира, и которые задают её качество и специфику. В каждой из многочисленных современных наук также присутствует свое понимание и определение того, «что есть время?», «что есть пространство?».

В толковом словаре русского языка В. И. Даля о времени и пространстве говорится следующее: время – это длительность бытия, пространство в бытии, последовательность существования, продолжения событий, последовательное течение. Время грамматическое – изменение глагола для обозначения прошлого, настоящего, будущего. А врёменный – синоним непостоянного. Пространство – это состояние или свойство всего, что простирается, распространяется, занимает место по трем измерениям: простор, даль, ширь, глубь... Время и пространство, или година и простор – отвлеченные понятия о последовательности состояния и места. Время относится к пространству как событие к предмету.

Для современной философской мысли время и пространство – проблема и онтологическая, и метафизическая, и антропологическая. Пространство

и время выступают абстрактными характеристиками бытия, могут трактоваться как конкретные структуры, выражающие полифоническое движение различных процессов. Также время и пространство могут быть представлены в качестве внешнего масштаба, фиксирующего порядок сосуществования и смены объектов, и в качестве «внутренней» меры отдельных природных и общественных систем. Будучи фундаментальными определителями бытия, они – важнейшие формы согласования общений и взаимодействия людей, детерминанты развития личности, формы воспроизводства, обновления жизни и деятельности людей. Категории времени и пространства создают основы для нормативно регуляции всех человеческих взаимодействий, задают ритм и скорость практической, познавательной, мыслительной, информационной деятельности людей [1].

Гуманитарной мыслью выстроена историческая хронология культурных и теоретических опытов осмысления времени от первоначального понимания времени и вечности в древних «Ведах», «Упанишадах», «Книге перемен», через осознание времени Античностью (от Пифагора до Аристотеля), Средневековьем (Авустин, Фома Аквинский), Возрождением (Л. Б. Альберти), к рассуждениям о категории времени в Новое (Р. Декарт, Т. Гоббс, И. Ньютон, Г. Лейбниц) и Новейшее время. В целом, современные исследования темпоральности и хронотопов, относительности и фрактальности, движения и длительности, ритма и такта, цикличности и линейности, мифологического и исторического, социального и индивидуального, памяти и предвидения, (три)единства времен, специфики взаимосвязи времени и пространства, структуры времени, модусов времени, качества времени, обратимости и необратимости, антропологического времени, виртуального времени, «хроно-типичности» и «хроно-топичности» культуры, искусства, восприятия, сознания и понимания составляют одну из фундаментальных, онтологических проблем философской и социально-гуманитарной области исследований.

В исследованиях, посвященных аналитике художественного времени и художественного пространства, есть своя логика. Особое развитие тема времени получает в эстетике Канта, Лессинга, и немецкой классической философии (Г. В. Ф. Гегель, А. Шопенгауэр). Э. Кассирер, рассматривая время и пространство как феномены культуры, первым из исследователей показал взаимосвязь

времени и пространства с культурной эпохой и, что особенно важно, зависимость пространственно-временного континуума от уровня развития символического мышления. В дальнейшем эти идеи развивал Э. Панофски.

Для понимания специфики пространственно-временной проблематики в искусствоведении особо значимы опыты структурного анализа времени и пространства Ю. Лотмана, В. Топорова, Р. Барта, идеи постструктурализма (как отрицание упорядочивания организации и структурирования пространственно-временных континуумов, ориентация на динамику темпоральности и топологии), а также феноменологические исследования М. Мерло-Понти, Г. Башляра, в которых время и пространство связаны с качеством сознания, телесным опытом человека. Ориентирована на «открытие» подлинного понимания времени и пространства, их укорененность, глубинность, незавершенность в процессе становления бытия философская герменевтика Г. Гадамера, М. Хайдеггера, П. Рикёра. М. Хайдеггер также говорил, что ведущая проблема всей онтологии состоит в правильном понимании феномена времени, которое предопределяет особенности мировосприятия и аксиологию культуры.

Особое значение для исследования художественного времени и художественного пространства имеет теория хронотопа М. М. Бахтина, который осуществил перевод идеи хронотопа, предложенной А. А. Ухтомским в область гуманитарной науки, поэтики и эстетики. Под хронотопом М. Бахтин подразумевал взаимосвязь временных и пространственных отношений, отмечал, что она имеет особое жанровое значение. Различные жанровые формы по Бахтину есть исторически сложившиеся форма отражения реального хронотопа. Как формально-содержательная категория, хронотоп определяет образ человека в искусстве [2].

В художественном творчестве, различных видах искусства выстраиваются свои взаимоотношения со временем. Образ времени в искусстве отличается от образа времени и его переживания в повседневности, тем более в структурах социотехнического «ис(по)требления бытия». Утрата сакрального, священного, свободного, творческого времени, а также уничтожение и потребление времени в пространстве массового общества и его структур повседневного функционирования «человека потребляющего», многократно характеризуются, например, в работах М. Элиаде, Ж. Бодрийера и их последователей [3].

Искусство изначально обладает способностью «мягкой трансформации» времени. Оно может «останавливать», «хранить», «создавать», «ускорять», «замедлять», «предвосхищать» время, «остановить мгновение» или «пролететь через эпоху», переходить из объективного в субъективное, путешествовать вместе с «машиной времени», «умножать» («множить») времена и пространства, изменять и трансформировать качества самого времени (его текучесть и неразрывность), уплотнять время, сталкивать друг с другом одновременно несколько исторических эпох, соединять историческое время и неисторическую современность, рисовать вечность и состояние вневременности...

Художественное время и художественное пространство – эстетические и синергетические условности, способ структурирования и организации художественного мира. Художественные время и пространство – основные композиционные структуры произведения искусства. Как правило, художественное время не тождественно объективному, физическому. В зависимости от рода, вида и жанра могут быть выделены разные типы художественного времени. Также как и само произведение, развертывание его сюжета может быть организовано или подчиняться логике авторского времени. Для искусствоведческих исследований наиболее характерно выделять время линейное или историческое (когда время течет от прошлого к настоящему и будущему, являя собой необратимый и непрерывный процесс) и время циклическое или мифологическое (когда его структура замкнута и события повторяемы). Также выделяют время объективное и субъективное. Художественное пространство – это то место или местность, где происходит художественное событие. Оно может быть конечным или бесконечным, открытым или закрытым, динамичным или статичным, целостным или дискретным, пустым или заполненным. Оно может быть связано с движением в нем или его самого. Каждый вид искусства по-своему претворяет особенности художественного пространственно-временного континуума.

Музыкальное искусство звучит во времени, также как и человеческая речь, и воспринимается слухом. Живопись, скульптура, архитектура живут в зрительном (обозримом) пространстве. Искусство танца развертывается одновременно и во времени, и в пространстве, и воспринимается зрением. Танец (как искусство временное) показывает человека и в статике, и в динамике.

Танец – самое древнее и самое высокое среди всех искусств (М. Волошин). Танец —искусство выразительных, пластичных, ритмичных, музыкальных (тело)движений; это выражение душевных чувств, способ антропологической экспрессии, художественной коммуникации, динамического пересказывания сюжета, отличающегося красотой, изяществом, выстроенностью, импровизационностью, грациозностью. Изначально танец родился из естественного стремления человека к подражанию, был связан с трудовой повседневностью. Возникнувший вместе с человеком, танец способен выразить все разнообразие человеческих чувств, эмоций, страстей и переживаний. Не владея математикой как научной дисциплиной, древний человек был способен ощущать, что все в этом мире существует во времени, подчинено закономерностям ритма времени и его циклам. Все процессы живой и неживой природы подчинены строгой ритмичности и периодичности. Можно сказать, что ритм, как способ организации времени танца, является его онтологической характеристикой. Для древнего мира было естественно «воспринимать Космос величественным, гармоничным, ритмически организованным. Заставив свое тело пульсировать в соответствии с космическими ритмами, человек ощущал свою включенность в структуру мирового бытия» [4, с. 118].

Пластические и ритмические «интонации тела» (Б. В. Асафьев) постепенно кристаллизуются в танцевальных движениях, формах, типизированных национальных (этнографических) жанрово-стилевых разновидностях. В сфере прикладного искусства танец передает и образ человека, и образ человеческого поведения в действительности. Он содержит в себе глубинные пласты смысловых кодов, закрепленных в динамической пластике как особом языке эстетических телодвижений. Смыслы танца поддерживаются культурными ритуалами и передаются из поколения в поколение. Танец – это также важная синкретическая или синтетическая составляющая религиозного действия или ритуала, который связывает сакральное и профанное (М. Элиаде).

Изначально искусство было синкретичным. В нем одновременно сосуществовали слово, музыка, танец. В танце человек одновременно предстает и как творец, и как речь (язык), и как музыкальный инструмент. Сопровождая человека во всей его истории, танец постепенно становится самостоятельным видом искусства. У всех народов мира существуют национальные традиции танца: свои виды, жанры, формы, стили танца, художественный

язык, способы выразительности, особенности хореографии, композиции и пластики, которые, в свою очередь, различаются уровнем развития, эстетикой и поэтикой национального балетного театра и балетной школы.

Искусство балета рождается на основе искусства танца. Балет – это такой уровень развития танца, который достигает своей высшей формы – формы театрально сценического представления. Балет – это особый театральный спектакль, ведущими составляющими которого выступают хореография, сценарий и музыка. В начале XX века С.М. Волконский говорил, что «движением в пространстве не обладает ни одно из искусств, кроме, сценических. Мы можем сказать, что живопись, ваение, архитектура – стоячие искусства, это пруды в сравнение и речной текучестью пляски, пантомимы, драмы, оперы. Застывшая окаменелость или льющаяся разливаемость. <...> Материал искусств – или: 1) воспринимается зрением, как краска, мрамор, и бронза, и т.д. имеет объем и вес и не имеет движения, или: 2) воспринимается слухом, как звук, слово не имеющие объема, ни веса, но имеющие движение во времени. Но только один материал имеет движение в пространстве и притом зараз воздействует и на зрение, и на слух – это человек, его тело, его голос» [5, с. 134-134]. Спустя сто лет, в начале XXI века в философии и философской антропологии будет сформулирована проблематика антропологического времени: время – это выражение человеческого способа бытия. Время – со-бытие осуществления бытия. Оно способно постоянно переводить человека из фрагментации в актуальном «здесь и сейчас» в трансцендируемое будущее. Существование человека возможно, поскольку оно является укорененным в том времени, которое смотрит в будущее и открывает горизонты грядущего. Триединство времен (прошлого, настоящего и будущего) собирает существование в такую форму жизни, которая и называется человеком. «Человеческая реальность существует двойственным, взаимодополнительным образом: как единичная целостность (человек) и как множество индивидов (люди). Единичная целостность это принципиально темпоральный феномен, а индивидуальная множественность – принципиально пространственный, локально-геометрический феномен, и они неразделимо вложены друг в друга, т.е. благодаря времени целое голографически располагается в частичном, фрагментарном» [6, с. 8]. В отношении искусства можно сказать, что человек не только движим временем, движется со временем и по ходу времени, пе-

ремещается во времени и пространстве. Он сам по себе движет и внутреннее время произведения, и внешнее время представления произведения. И в этом случае время существует (идет) как событие организуемое, ощущаемое и выстраиваемое человеком танцующим и его образом мира. Танец, как динамическое единство танцующего (одного) и танцующих (многих), является способом структурирования на сцене уникального темпорально-пространственного феномена того или иного спектакля.

Танец показывает человека и в динамике, и в статике. Статическое представление происходит тогда, когда танцующие сохраняют, фиксируют разные позы, создают объемные расположения групп в заданном или ограниченном пространстве. Но танец это всегда движение и/или перемещение танцующих в пространстве. В арсенале хореографии – передвижение в пространстве одного или многих (согласно сюжетной и художественно-динамической логике развертывания произведения). Движение танцующих могут выполняться непосредственно на поверхности, параллельно ей и вертикально, благодаря способности человека к прыжкам. Таким образом, танец динамически и во времени осваивает пространство, которое благодаря поддержке аккомпанемента может быть пространством «музыкально зримым». Поэтому некоторые исследователи говорят о существовании особой «архитектоники» танца, которая структурируется разнообразием поз, перемещениями, построениями, всем рисунком танца. (Именно такая сложная фрактальная архитектоника пространства и времени станет основным содержанием бессюжетных балетов, характерных для XX века).

Танец – вид искусства (как в своих древних, так и в современных развитых формах) есть проявление единого пространственно-временного континуума. Изначально танец связан с первыми впечатлениями человека от окружающего мира и бытия, потребностью человека раскрыть свою сопричастность окружающему миру. Танец обладает признаками синкретизма, принадлежит естественному семиозису. Он и сегодня связан с обрядово-культурной деятельностью, с особыми практиками работы с человеческим сознанием.

В течение длительного исторического периода танец проходит огромный путь развития и каждый период по-своему реализует духовную и практическую потребность человека в танце. Найденные еще в древности архи-

тектонические способы организации и реализации художественного времени и художественного пространства, существуют в наше время и претворяются в различных танцевальных жанрах и стилях. Как отмечают современные исследователи искусства хореографии, ритуальная природа танца – одно из самых значимых откровений русского балетного искусства начала XX века – проявляется во многих чертах хореографической и музыкальной ритмопластики [7].

Вопреки всем технологическим и информационным трансформациям, которым подвержено человеческое существо на протяжении столетий и тысячелетий, «пространство и время суть те неумолимые условия, в которые человек поставлен и из которых не может выйти: ни одно его восприятие и ни одно действие, ни создание духовное или материальное, не мыслимы вне физических условий пространства и времени. Кто хочет творить, должен стать их господином; для этого он должен воспитать в себе соответственные способности – воспитать физические орудия восприятия и передачи, призванные действовать в пределах пространства и времени. Орудие восприятия в пространстве – зрение, во времени – слух. Орудие передачи в пространстве – тело, во времени – голос. Способ воспитания в пространстве – пластика, во времени – ритм. Средство слияния – ритмика, совпадение образа и звука, пластики и речи, пространственного и временного. Только при таком слиянии будет весь, полный человек (актер) действовать на всего полного человека (зрителя). Теперь же один частично выражается, другой частично воспринимает. Пространство и время не слитны, глаз и ухо пребывают в разводе, и люди, довольствуясь тем, что им дают, даже не сознают, чего лишены [5, с. 248].

Рассматривая особенности архитектоники художественного времени в пространстве танца можно прийти к выводу о том что, древнее качество синкретизма пространственно-временного континуума составляет способ бытия танца как подлинного антропологического феномена. Перспективу исследований в данном направлении представляет анализ бытия сакрального времени и пространства в национальных танцевальных культурах и в жанрах классического хореографического искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Современный философский словарь. М.: Академический проект, 2004. С. 128–130.
2. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 234–407.
3. *Тарасова О. И.* Эстетика как онтология жизненного мира // Личность. Культура. Общество. 2006. Т.VIII. № 4 (32). С. 248–257.
4. *Морина Л. П.* Ритуальный танец и миф // Религия и нравственность в секулярном мире. Вып. 20: мат-лы науч. конф. 28-30 ноября 2001 г. СПб.: Санкт-Петербург. Филос. об-во, 2001. С. 112–124.
5. *Волконский С. М.* Человек как материал искусства. Музыка – тело – пляска URL: http://az.lib.ru/w/wolkonskij_s_m/text_1912_chelovek_na_stzene.shtml (дата обращения: 11.11.2017).
6. *Гарбузов Д. В.* Антропологическая концепция времени: автореф. дис. д-ра филос. наук. Волгоград, 2011. 40 с.
7. *Мальшева Т. Ф.* Отражение ритуальной природы танца в музыке и хореографии русских балетов начала XX века // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 1–2. С. 7–14.

2.2. ИТАЛЬЯНСКИЙ БАЛЕТ–ФЕЕРИЯ И «ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ ВОЗВЫШЕННОЕ». РЕАБИЛИТАЦИЯ «ЭКЦЕЛЬСИОРА»

Исследование посвящено анализу некоторых особенностей балета–феерии «Экцельсиор», премьера которого состоялась в 1881 году в театре Ла Скала. Главное содержание балета – триумф технического прогресса – сценически раскрывается в нескольких картинах: плавание первого парового корабля по реке Везер, его разрушение озлобленными лодочниками и избиение изобретателя Денни Папена; изобретение электрической батареи Александром Вольта; открытие Суэцкого канала; строительство тоннеля Мон Сени – первого в Альпах. Пролог балета, в котором на фоне инквизиционной процессии Обскурантизм охраняет закованный в цепи Свет, обещает триумф прогресса – оковы падают и Свет торжествует. Каждый сюжет завершается большой танцевальной сценой, символизирующей победу знания над невежеством. Финал балета – апофеоз гуманизма – воплощен в массовом танце наций. «Экцельсиор» особенно знаменит массовыми танцами, большим количеством статистов на сцене, щедростью сценических эффектов – живые лошади, верблюды, слоны, бегущие по рельсам паровозы, сверкающие молнии, электрические лампочки, зажигающиеся в руках танцовщиц.

Сегодняшнему читателю такое содержание балета покажется странным, а эффекты электрического света никого больше не удивляют. В конце XIX века дело обстояло иначе. Но прежде остановимся на парадоксальных противоречиях в оценке балета критиками.

Зарубежными историками «Экцельсиор» оценивается как выдающееся событие истории балета, как итальянский балет с самой длительной сценической историей, триумфально прошедший по многим сценам мира. В одном только 1881 году на сцене Ла Скала он был показан 100 раз. С 1884 года балет ставили в Париже, Лондоне, Берлине, Санкт-Петербурге и Нью-Йорке. Он оставался в репертуаре Венской оперы с 1881 по 1910 год [1]. В постановке 1931 года в театре Сан Карло в Неаполе были добавлены сцены, прославляющие инженерные и военные достижения Италии. Корабль едва не потерпел кораблекрушение, но отправил сигнал SOS по радио и был спасен (герой сцены – итальянский инженер Маркони, лауреат Нобелевской пре-

мией 1909 года за развитие беспроводного телеграфа). В небе кружили 12 самолетов, управляемые Итало Бальбо, тогдашним министром авиации. Завершался спектакль апофеозом итальянского триколора и танцами итальянских провинций и регионов [2, р. 201]. Перерыв в сценической истории «Эксцельсиора» в Италии связан с тем, что спектакль послужил пропаганде фашизма. После войны спектакль был снят с репертуара, но в 1967 возобновлен во Флоренции, а в 1974 – в Ла Скала известным итальянским танцовщиком и балетмейстером Уго Дель Ара. Некоторые танцевальные сцены балета исполняются как отдельные концертные номера и входят в канонический репертуар профессиональных и любительских хореографических школ Италии.

Одновременно «Эксцельсиор» получил шквал критических отзывов. Российские современники раннего периода сценической истории балета называли его «клоунадой» (Мариус Петипа) [3], «заразой дурного вкуса» (Т. Карсавина) [4], «вселенским потопом балетного театра на Западе» (Ю. Н. Слонимский) [5, с. 362]. Суровым оказался приговор ведущих историков балета: «деградацией», «депоэтизацией» романтического балета назвала «Эксцельсиор» В. Красовская [6, с. 292].

Исследователи 2000–х более сдержаны в оценках и придерживаются нейтрального констатирующего тона. Е. Суриц отметила «Эксцельсиор» как спектакль, ставившийся в новых городских театрах Европы XIX века, как один из первых репертуарных спектаклей «Метрополитен-опера» [7, с. 19–29]. А. Чепалов отдает должное идейному пафосу балета, объясняет его популярность сочетанием назидательного подтекста и доходчивой художественной формы [8].

Интерес в России к «Эксцельсиору» вновь возник на короткое время в связи с гастролями театра Ла Скала на сцене Большого театра в 2011 году. В волне публикаций 2011–2012 годов приводились довольно подробные исторические справки, рассказывалось о сценической истории балета–феерии [9], отмечалось парадоксальное сочетание грандиозности наивного отношения к прогрессу и идилической прелести старинного балета. При этом журналисты вновь соревновались в иронии и сарказме – «монстр итальянского балета» [10]; «публика не знала, как реагировать на увиденное» [11]; «балетные критики катались от хохота» [12]; «зрелище юмористическое до колিক» [13].

Представляется, что проблема коренится в концептуальном аппарате описания. Попробуем проанализировать балет не только с точки зрения эстетики балета, а с точки зрения эстетического отношения к техническому прогрессу, для чего обратимся к языку описания социальной истории технологий.

Технологическое возвышенное

Это понятие наметил американский историк Л. Маркс в связи с осмыслением характерного для художественных произведений XIX века мотива вторжения технологической реальности в природное пространство. Понятие является развитием классической категории возвышенного, которая трактовалась как характеристика предельной степени напряжения чувств при встрече с объектами и явлениями, превосходящими возможности человеческого восприятия. Идея возвышенного в древности и средние века связывалась со сверхъестественными силами, прежде всего, с проявлением божественной воли. В Новое время эстетика возвышенного была открыта в природе. У И. Канта и Э. Берка чувство возвышенного описывается как сочетание восторга и ужаса, красоты и опасности, удовольствия и трепета. Это чувство может возникать при наблюдении обширных пространств, при встрече с мощными природными силами – штормом, бурей, молнией, высокими горами, глубокими пропастями, шумными водопадами.

По мнению Л. Маркса в XIX веке на роль объектов возвышенного эстетического опыта стали претендовать новые машины и технологии, обещавшие безграничные возможности подчинения природы [14]. Особенное место в этом отношении занимали электротехнические объекты. Г. Адамс отмечал, что в конце XIX века «не дева Мария, а электрогенератор стал высшим откровением и выражением мистической энергии». Динамо–машину он назвал архетипом технологического возвышенного – она долгое время оставалась почти метафизическим объектом (поскольку природа электричества не была окончательно понятна), но при этом воплощала приручение разрушительных сил природы [15]. Американский историк Д. Най предложил даже термин «электрическое возвышенное», объясняя, что именно электротехника создавала наиболее загадочные, необъяснимые и одновременно эффектные визуальные впечатления.

Категория технологического возвышенного наиболее последовательно разработана в американской гуманитаристике, где она осмыслена как важнейший компонент национальной идентичности. Начиная с XVIII века, мессианские представления об Америке как земле обетованной и о переселенцах, превращающих пустыни в цветущие сады, связывались в первую очередь с научным знанием и индустриальными технологиями. Как полагает Д. Най, вера в социальную миссию технического прогресса переместились из эстетической рефлексии в область практик, а технологическое возвышенное стало крепким связующим процесса консолидации нации [16].

Индустриальная тема в искусстве

Задаваясь вопросом о репрезентации в искусстве индустриальных образов, в первую очередь, обычно вспоминаются художественные эксперименты 1910–1930-х годов: абстрактные композиции К. Малевича, В. Кандинского, П. Мондриана, архитектура советского конструктивизма и немецкого Баухауза, музыкальные сочинения А. Онеггера, Д. Мийо, Ф. Пуленка. В этом же ряду немало балетных экспериментов: «Парад» (1917, комп. Э. Сати, хореография Л. Мясина), «Триадический балет» (1922, композитор П. Хиндемит, хореография, костюмы О. Шлеммер), «Стальной скок» (1927, музыка С. Прокофьева, хореография Л. Мясина), «Лошадиные силы (Steam Horses)» (1926, композитор К. Чавес), «Развитие аэропланов» (1927, композитор Э. Вилла-Лобос); «Болт» (1931, музыка Дм. Шостаковича, хореография Ф. Лопухова).

В сравнении с искусством авангарда, с его опытом реформирования не только тематики, но и самого языка репрезентации, особенность рожденного почти на полвека раньше «Эксцельсиора» заключается в парадоксальном сочетании радикально нового сюжетно-тематического содержания с традиционным языком искусства. И это даже не собственно язык романтического балета, но конституирующий принцип классического художественного мышления – аллегория. «Эксцельсиор» это оптимистическая философия технологического прогресса, рассказанная языком аллегорических образов и квазимифологических «историй».

Такое сочетание – особенность не только «Эксцельсиора», но искусства 1830–1890-х годов в целом, в особенности, больших национальных проектов

– одновременно технологических и художественных – Дворцов Парламентов, Дворцов Правосудия, воплощавших идеи демократии, Национальных музеев, театров и библиотек, представлявших национальное наследие. Такие пространства были непременно украшены скульптурой или монументальной живописью с образами Нации, Правосудия, Промышленности, Искусства в виде богинь и богов с атрибутами [17, с. 503].

Близкую параллель «Эксельсиору» составляют Дворцы Промышленности, Металлургии, Электричества на Всемирных промышленных выставках. Именно в таких пространствах «особенно ощутима несовместимость традиционного языка аллегории с новыми смыслами, нуждавшимся в художественной репрезентации» [18, с. 429]: от необарочной стилистики праздничной архитектуры выставочных дворцов до декоративных скульптур Искусства, склонившегося у ног Франции; Гения Электричества с пылающими факелами прогресса в руках на колеснице, влекомой гипогрифами [19, с. 431]. Изображения технологического гения украшали национальные государственные праздники, особенно в Америке [20, р. 247].

В теории и практике классического миметического искусства аллегория была синонимична вымыслу, художественному воображению, понималась как принцип художественного обобщения. В 1880-е, когда рождался балет «Эксельсиор», сомнения в миметической природе искусства еще толком не прозвучали.

«Эксельсиор» обнаруживает близость некоторым специфическим экспонатам промышленных выставок – публике демонстрировали модели новейших индустриальных сооружений, которые физически невозможно представить в выставочном павильоне. Так, самым популярным экспонатом на выставке в Париже в 1867 стала гигантская модель Суэцкого канала с проходящими по нему кораблями. На венской выставке 1873 в итальянском павильоне была выстроена огромная модель входа в туннель Мон–Сени, с железной дорогой, сигнальной системой и реальных размеров поездом. Эти объекты стали символами победы над природой и национальных (государственных) успехов в индустрии [21]. Итальянские критики XIX века открыто связывали этот балет с феноменом «мании выставок» (англ. – exhibitionmania) [22].

Заметим, что сюжеты «Эксельсиора» можно отнести к разряду т. н. прецедентных историй – т. е. хорошо известных и постоянно воспроизводящих-

ся. Даже такой странный для сегодняшнего зрителя эпизод с Денни Папеном, избитым невежественными жителями деревни, вовсе не выдуман Манцотти. Любой сколько-нибудь эрудированный читатель второй половины XIX века прекрасно знал его. Достаточно заглянуть, например, в энциклопедию Брокгауза и Ефрона. Историю о том, как Дени Папен пытался проплыть на своем паровом пароходе из Фульды в Везер, а разъяренные лодочники, обладавшие монополией на перевоз, избили изобретателя и разломали на куски судно вместе с паровым двигателем, пересказывает Виктор Гюго в «Тружениках моря» (1866). В «Эксцельсиоре» же несчастный изобретатель отомщен.

Сравнивая успех «Эксцельсиора» с более ранними и менее успешными попытками воплощения индустриальной темы в балете («L'Amée», вдохновленный открытием Суэцкого канала, Ippolito Monplaisir, 1872; «Il Telegrafo Electrico», Luigi Danotti, 1870-е), исследователи приходят к выводу, что к 1880-му появилась новая публика – не просто массовая, – но зритель, интересующийся техникой, способный воспринимать новые визуальные и сенсорные впечатления, соотнося досуговые практики с изменяющейся социальной и технической реальностью [23, р. 209–235].

Технология как чудо и жанровые конвенции балета–феерии

Современные классификации балетных жанров, как правило, не включают феерию. Однако эта классификационная характеристика не так проста, а для художественного языка XIX – начала XX веков крайне важна. Понимание феерии как сценической формы включает два основных значения. Одно имеет отношение к сценографии и структуре спектакля, и тогда феерия понимается как череда зрелищных сцен, представление с масштабными сценическими эффектами, пышными красочными костюмами. Это не только собственно представление (в театре, цирке, мюзик-холле) но и сам принцип непрерывной смены впечатлений, как в увеселительных садах: «удовольствия должны были протекать беспрерывно. Не успеют кончиться в театре, как музыка играет снаружи и призывает гостей для ряда новых удовольствий. Не успеют они окончиться, уже звонят в театре к началу следующего акта» [24]. К такого типа феериям обычно и относят «Эксцельсиор», признавая его значение для театральных постановок типа мюзик-холла, кабаре, а также для режиссуры массовых гуляний и праздников.

Второе значение слова «феерия» отсылает к мотивам волшебного. Как напоминает Т. Карсавина, «этимологически это последнее слово означает “мир фей, волшебства и сверхъестественного”, область для балета отнюдь не противопоказанную, а в том виде, как ее трактовали романтики, в высокой степени поэтическую [25]. Действительно, феерия (фр. *féerie*) образовано от *fée* – фея, волшебница.

Широко распространенное противопоставление одухотворенных феерий М. Петипа «зрелищности пышной, бестолковой и утомительной» Дж. Манцотти [26, с. 281] разрывает в нашем сознании две половины единого целого. В XIX веке поэтика чудесного, мистического и прогресс знаний или технологий парадоксальным образом связаны. Как связаны, скажем, в слове феерия значения зрелища и знания. Феерия и феория (теория) в языке XIX века практически взаимозаменяемы. Герой новеллы Антония Погорельского «Двойник» (1828) зачитывается «Феорией духов» Юнга–Штиллинга. Слово здесь обозначает одновременно и систему взглядов (феорию), и литературный жанр, связанный с появлением призраков и оживающих мертвецов (феерия). В «Юлиане–отступнике» Д. С. Мережковского «древняя эллинская феория» – обломок барельефа со священным шествием – становится поводом к разговору об обрядах, превращающих язычников в христиан. Беседа строится в метафорах воскрешения мертвых и явления призраков [27].

Сочетание фей и новейших технических машин только на первый взгляд кажется экстравагантным. Так эффектность традиционной для романтического балета сценографии – уединенных долин, туманных берегов озер, тайных полей в лунном свете, по которым порхают серфиды и виллисы в легких тюниках, – во многом обязана газовому освещению, которое появилось одновременно с пуантами [28, с. 91].

«Эксцельсиор» назван феерией не только из-за зрелищности сцен – мотивы чудесного, иррационального присутствуют здесь в полной мере. Дух Обскурантизма (Гений Теней) называет пароход «сатанинским изобретением колдуна Папена. Это судно движется со скоростью кита, потому что его подгоняют демоны ада» [29, р. 243]. Гений тьмы называет Папена колдуном, управляющим кораблем с помощью духов [30, с. 15–16]. В сцене изобретения электрической батареи Александр Вольта страстно, но безуспешно экспериментирует. Но вот гений света легко касается головы ученого, и Вольта,

«словно наполненный сверхъестественными силами... подходит к батарее, добавляет какое-то вещество, соединяет электрические элементы, и искра озаряет сцену» [31, р. 243].

Вообще представление технологических новинок с помощью волшебных персонажей – крайне распространенное явление в рекламе, популярной литературе, публицистике XIX века. Г. Гудвэй полагает, что особенно этот прием был востребован для описания «чудес» электричества, персонификацией которого часто выступали феи, джинны, волшебники. В американских журналах электричество изображали в образе Алладина; электрическая фея стала символом нескольких французских электрических выставок на рубеже XIX и XX веков, а Т. Эдисона нередко изображали как мага и называли «волшебником из Менло парка» (англ. – the Wizard of Menlo Park) по месту, где находилась его лаборатория [32]. Воплощение технологий в женских образах придавало новым таинственным силам эффект безопасности, дружелюбности, что упрощало их признание и продвижение. Словом, наука, цивилизация, индустрия в образах волшебников и прекрасных дев в струящихся одеждах – общее место в визуальном языке эпохи.

«Эксцельсиор» и публичные демонстрации технических новинок

Балет не только имел в основе научно-технический сюжет, но для своей постановки нуждался в новых высокотехнологичных сценических эффектах – триумфальное шествие «Эксцельсиора» по сценам мира было напрямую связано с демонстрациями технических новинок.

Сам Манцотти экспериментировал со сценографией – например, в 1888 в сцене с А. Вольта он добавил балабиле электричества, а в 1894 включил новые световые эффекты в финал сцены открытия Суэцкого канала; в одной из постановок декорации изображали панораму Флоренции и движущийся по холмам электрический трамвай [33, р. 251]. В постановке 1889 года на Парижской выставке финальный галоп наций исполнялся под звуки Марсельезы на фоне Эйфелевой башни. В постановке 1905 года в театре Лицеум в Лондоне декорацией танца наций послужили Вестминстерский дворец и мост Чаринг-кросс через Темзу, по которому шли поезда. В 1909 году, уже после смерти Манцотти балетмейстер Ачилле Коппини добавил аллегорические танцы телефона, телеграфа и электрических светильников [34, р. 252].

Особенно любопытна постановка 1883 года в США, осуществленная братьями Киральфи в саду Нибло в Нью-Йорке, когда было решено использовать новейшее изобретение Томаса Эдисона – лампу накаливания. Эдисон принял предложение, лично руководил установкой нового освещения и подготовкой декораций. Для постановщиков спектакля лампа накаливания стала новейшим символом прогресса (кстати, до премьеры театр имел газовое освещение), для Эдисона – возможностью привлечь внимание к новинке. Он всегда тщательно заботился о рекламе своих изобретений. Для постановки «Эксцельсиора» было использовано 500 ламп, в том числе лампочками были украшены костюмы, танцовщицы кордебалета держали в руках «волшебные палочки» с лампочками. На корсетах танцовщиц были прикреплены батареи, а в театре была установлена 55-вольтная динамо-машина – вся техническая информация сообщалась в программе спектакля [35, р. 252]. Анализируя использование электрического освещения в театральных костюмах и прямо на теле актеров (в т. ч. в «световых парадах» 1880–1890-х годов), Г. Гудэй пришел к выводу, что важной задачей была демонстрация безопасности новых технологий – на этот счет у многих были сомнения. Женское же тело как архетипически более уязвимое служило такой задаче особенно эффективно [36].

Поэтика балета

Действие балета строится в двух планах – аллегорическом и историко-бытовом, что имеет прямые аналогии с поэтикой романтического балета. Как и типология персонажей, включающая добрую фею (Свет) и злодея (Обскурантизм), героиню и героя (Цивилизация и Раб). Солистам и кордебалету действенных сцен – крестьянам из немецкой деревушки Везер, бедуинам, страдающим в пустыне, рабочим, строящим тоннель – соответствуют персонажи танцевальных картин: младшие феи со свитой (Гении Науки, Промышленности, Сельского хозяйства, Торговли, Изобретательства, Искусства, а также Единства, Согласия, Мужества, Славы), участники ансамблей национальных танцев.

Персонажи историко-бытового и аллегорического сюжетов наделены контрастными танцевально-пластическими характеристиками. Свет, Цивилизация, их помощники и свита танцуют на пальцах; крестьяне на берегу Ве-

зера исполняют характерные танцы мазурку и польку; бедуины и строители тоннеля используют средства пантомимы.

В одной из свежих статей об «Эксцельсиоре» сообщается, что при возобновлении балета в 1978 году появилась картина «Дворец Света», увеличилась доля танцев, были поставлены дуэтные и сольные танцы с адажио на пуантах и даже па-де-де [37]. Но существует хореографическая партитура «Эксцельсиора», записанная в 1883 году Джованни Каммарано, хранящаяся в музее Театра Ла Скала [38, р. 102]. Сравнение ее с доступной записью возобновленного балета показывает, что изменения хореографии не столь существенны. Картина «Свет» с подзаголовком «Храм Света, Место пребывания Гения и Науки» зафиксирована у Каммарано. На сцене у ног Света и Цивилизации располагались гении: в первой линии Слава, Согласие и Изобретение, по бокам гении Силы, за ними Искусства и Науки, в глубине сцены на возвышении в полукруге – Певицы славы с кифарами в руках.

Первый танец назван «Слава» – это *Passo a otto* (танец восьми балерин). Танец был построен на прыжках, таких как *cabrioles in arabesque*, *entrechat cinq*; маленьких *emboîtés с pas de bourré*, *jetés* в различных темпах. В *Gran balabile* 1883 года под названием «Рисорджименто» танцевали все гении. Отличие современной постановки в том, что группа из восьми танцовщиц превратилась в группу из шести танцовщиц плюс солистка. На рисунке Каммарано, иллюстрирующем *Passo a otto*, танцовщицы изображены на пальцах [39, р. 167].

При описании техники прима балерины итальянский историк балета Флавия Папачена характеризует ее как очень виртуозную, быструю, блистательную – большая легкость в прыжках и экстраординарная сила на пальцах [40, р. 79]. Аналогичной, хотя и менее сложной была и техника, использованная в *Passo a otto* [41, р. 80]. Судя по всему, гении прогресса (и солисты, и кордебалет) с момента первой постановки танцевали на пальцах, поскольку *cabrioles in arabesque*, *entrechat cinq*, маленькие *emboîtés с pas de bourré*, *jetés* невозможно исполнять в туфлях на каблуках.

Контрастом к «Храму Света» выступает картина «Везер». Сольная пара (жених и невеста) исполняют польку «Победитель регаты». Форейторы и фермерши – мазурку «На реке Везер». Характерные положения рук (скре-

щены перед грудью, на бедрах), а также шаги польки, удары ногами в пол позволяют говорить о том, что танец был традиционной сценической полькой [42, р. 100]. В современной постановке танец превращен в классический дуэт героев, в котором балерина танцует на пальцах.

В отличие от романтического балета с целостной драматургией сценического действия, музыки и хореографии, «Эксцельсиор» скомпонован из отдельных завершенных эпизодов. За сквозное драматическое развитие действия отвечают аллегорические персонажи – они появляются в прологах и просцениуме, вторгаются в сюжеты в качестве сил добра и зла, танцем или пантомимой раскрывают мораль эпизода, возглавляют финальный танцевальный дивертисмент. Внутренняя структура каждой сюжетно законченной части балета строится как романтический балет в миниатюре. Здесь есть своя интрига, свои герои, свой мини-пролог и финальная кода. Танцевальная драматургия разворачивается как переход от жанровой сцены к классическому танцу премьеров и финалу с участием солистов, кордебалета, детей, статистов. Эпизоды технологической истории в каждой части балета подкрепляются своими сценическими эффектами – от танцев с электрическими лампочками в эпизоде об А. Вольта до сложной машинерии в эпизодах строительства тоннеля или картинах будущего, которые Свет показывает несчастному Папену. Строение спектакля напоминает конструктор из набора элементов, что и сделало возможным добавление новых сцен или превращение некоторых из них в самостоятельные одноактные балеты.

Особую роль в «Эксцельсиоре» играют характерные танцы. В отличие от сравнительно ограниченного репертуара характерных танцев романтического балета, в итальянском балете-феерии совершена попытка вывести на сцену множество европейских и неевропейских наций. Идеологическая сверхзадача балета – показать мировое содружество наций – потребовала внятного хореографического решения.

В хореографической партитуре Каммарано зафиксированы полька, мазурка, танец мавританских мальчиков с кокосами, танец Индийской моры (Mora Indiana) под аккомпанемент тарабука. В характерных танцах Манцотти дал свободу своей фантазии, используя удивительные хореографические и стенографические находки. Самой развернутой по количеству характерных танцев является картина открытия Суэцкого канала, где танцуют одали-

ски, ассирийцы, абиссинцы, арабы, мавританцы, греки. Миманс представляет итальянцев, французов, японцев, турок, арабов, американских индейцев, мексиканцев, различные социальные типы (представителей колониальной администрации, военных, крестьян, торговцев, дам с кавалерами, матерей с детьми). Большое египетское балабиле – танец арабских жонглеров и танцовщиц – под названием «В честь Лессепса» (руководителя строительства Суэцкого канала) завершает картину.

Национальный колорит придан и классическому танцу: Цивилизация с четырьмя кавалерами (британец, мексиканец, турок, китаец) исполняют *Pas d'action*, который называется «Космополита». В современном спектакле мексиканец заменен на испанца. *Pas d'action* состоит из четырех небольших дуэтов главной героини с персонажами, в которых происходит игра с характерами. Иногда это карикатурные шаги, иногда виртуозные *pas*. Так, например, китаец ходит маленькими шажками, турок смешон – его неуклюжий *tourne l'air* вызывал шутивную реакцию Цивилизации – она его передразнивает. Дуэт с мексиканцем исполняется в быстром темпе – «как молния», в «мексиканском характере». Англичанин в ранней хореографии был представлен в карикатурной позе с руками под мышками. Он делал маленькие шажочки (каблук–носок), а в руке держал лорнет. Его замечала Цивилизация, и, наконец-то, ласково к нему приближалась. В современной постановке англичанин лишь имитирует движения с лорнетом, и именно их передразнивает Цивилизация. Как свидетельствует партитура 1883 года, во время финального галопа балерина демонстрировала виртуозность, а кавалеры танцевали «в своих характерах».

После танца мавританских мальчиков и Индийской моря шла сцена «Отмена рабства», демонстрировавшая социальные завоевания человечества. В спектакле она является драматургическим контрастом, располагаясь между чувственным танцем Моря и фантазмагорическим танцем жонглеров и египетских танцовщиц. Как пишут исследователи балета [43, p. 77], партия Раба была введена в спектакль в качестве предлога для серьезного *Pas de deux* и мужской вариации, демонстрирующей развитую мужскую виртуозную технику. Главные герои балета Свет и Обскурантизм не имели *Pas de deux*, а только танцевальные монологи (Обскурантизм – мимико-пластические, Свет – на основе классического танца). В целом, это можно назвать

действенным танцем, посредством которого передается содержание балета.

Хореографическое развитие идеологической задачи – показать преодоление цивилизационной отсталости и чаемое единство народов – выразилось во всеобщем танце наций, завершающем балет. Именно этот танец и заслужил наибольшие упреки критиков, сравнения с мюзик-холлом и массовыми шествиями, не имеющими ничего общего с искусством. И он же остается в Италии популярным концертным номером. Всеобщий танец наций практически не имеет собственно национальных (характерных) танцевальных элементов. Национальные акценты придает, главным образом, гимнообразная музыка и костюм – колеты и головные уборы, стилизованные под мундиры национальных гвардий. Танец наций начинается маршем с флагами (в соответствии с актуальным политическим контекстом те или иные флаги могли исключаться или добавляться). Язык классического танца обеспечивает образ единства «нации» – танцовщицы исполняют *écharpés* на пальцах, различные *pas de bourrées*, *ballonnées*, *emboîtés*, *entrechat six*, *pirouettes*. Общий танец переходит в галоп с флагами.

Известно, что Мариус Петипа, хоть и ругал «Эксцельсиор», многое почерпнул из балетов-феерий [44, с. 288–289]. Обновленные постановки «Эксцельсиора», в свою очередь, обнаруживают немало аналогий с балетами Петипа, но сейчас трудно определить, что первично. Соотношение классического танца Света и пантомимическая доминанта Обскурантизма вызывают в памяти Фею Сирени и Фею Карабос из «Спящей красавицы». В одной из постановок «Эксцельсиора» Обскурантизм с развевающимися крыльями и прыжками – практически Ротбарт из «Лебединого озера». Трио Раба, Обскурантизма и Цивилизации – близко трио Медоры, Конрада и Раба в «Корсаре». Адажио Цивилизации с четырьмя кавалерами воспринимается как цитата из «Спящей красавицы», танец мавританских мальчиков почти идентичен танцу арапчат из «Раймонды», а танец Индийской моря – напоминает монолог Никии из «Баядерки». Идея первой картины «Свет», где танцуют младшие гении прогресса, перекликается с прологом «Спящей красавицы», в котором танцуют феи со свитой. Танец электрических абажуров с гирляндами лампочек – сцену «Оживленного сада» из балета «Корсар» и вальс из «Спящей красавицы». Если помнить, что «Эксцельсиор» ставился как национальный балет, то напрашивается еще одна аналогия: подобно тому как в «Спящей красавице» феи

наделяют принцессу Аврору подвластными им качествами – смелостью, нежностью и т. д., гении Науки, Согласия, Индустриализации и т. д. приносят в дар только что объединившемуся государству Италии свои «достижения».

Подводя итог, заметим, что балет «Эксельсиор» стоит рассматривать как памятник эпохи технологического оптимизма и яркий пример технологического возвышенного, как своего рода энциклопедию балета и одновременно энциклопедию визуальных и нарративных репрезентаций технологического прогресса. Для решения новаторской художественно-политической задачи привлечены возможности разных «языков культуры».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Bruce Sinclair*. Technology on its toes: Late Victorian ballets, pageants, and industrial exhibitions // Cutcliffe, Stephen H., and Post, Robert C. (eds.), In context: History and the history of technology. Essays in honor of Melvin Kranzberg. Bethlehem, Pa.: Lehigh Univ. Press, 1989. P. 71–87.
2. *Pappacena F.* Foreword // *Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena*. Rome: Di Giacomo editore, 1998. pp. 201-202.
3. *Петина М.* Из интервью о состоянии петербургского и зарубежного балета. Напечатано в «Петербургской газете», 1896 г., 2 декабря [Электронный ресурс]. URL: http://www.wysotsky.com/0009/180.htm#m_185 (дата обращения: 24.04.2017).
4. *Карсавина Т.* Романтика и волшебство танца // Мариус Петипа. Материалы, воспоминания, статьи. Л.: Искусство, 1971. 448 с.
5. *Слонимский Ю. И.* Драматургия балетного театра XIX века. М.: Искусство, 1977. 344 с.
6. *Красовская В. М.* Западноевропейский балетный театр. Романтизм. 2-е изд., испр. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. 512 с.
7. *Суриц Е.* Балет и танец в Америке. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2004. 390 с.
8. *Чепалов А.* «Эксельсиор» Манцотти как аллегория новой эры // Танец в Украине и мире. 2011. № 2. С. 32–33.

9. *Корябин И.* Сделано в «Ла Скала»: «Эксельсиор» в зимний вечер... [Электронный ресурс]. URL: <http://www.belcanto.ru/12042102.html> (дата обращения: 24.04.2017).
10. Либретто балета *Excelsior* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.bolshoi.ru/performances/436/details/> (дата обращения: 23.04.2017).
11. *Галайда А.* Балет «Ла Скала» в Москве: второразрядная труппа привезла свою реликвию – старинный «Эксельсиор» [Электронный ресурс]. URL: http://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2011/12/19/nepauchnaya_radost (дата обращения: 23.04.2017).
12. «Эксельсиор», балет Ла Скала в Большом [Электронный ресурс]. URL: <http://users.livejournal.com/~arlekin-/2167685.html> (дата обращения 24.04.2017).
13. Эльфы и наука. В Большом театре завершаются гастроли итальянского балета [Электронный ресурс]. URL: <http://www.teatral-online.ru/news/5391/> (дата обращения: 21.04.2017).
14. *Marx L.* *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America.* Oxford University Press, 2000. 430 p.
15. *Martschukat J.* *The Art of Killing by Electricity: The Sublime and the Electric Chair // The Journal of American History, Vol. 89, No. 3 (Dec., 2002). P. 900–921.*
16. *Nye D. E.* *American Technological Sublime.* Cambridge and Massachusetts: MIT Press, 1996. 362 p.
17. *Никифорова Л. В.* *Чертоги власти. Дворец в пространстве культуры.* СПб.: Искусство-СПб, 2011. 702 с.
18. Там же.
19. Там же.
20. *Nye D. E.* *American Technological Sublime.* Cambridge and Massachusetts: MIT Press, 1996. 362 p.
21. *Bruce Sinclair.* *Technology on its toes: Late Victorian ballets, pageants, and industrial exhibitions // In Context: History and History of Technology Essays in Honor of Melvin Kranzberg (Research in Technology Studies, Vol 1. Bethlehem, P.A.: Lehigh University Press, 1989. P. 71–87.*
22. Ibid.

23. *Celi C. Manzotti and Theatre of Memory of the XIX Century // Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena. Rome: Di Giacomo editore, 1998. P. 209-234.*
24. *Станиславский К. Моя жизнь в искусстве [Электронный ресурс] // К. С. Станиславский: Собр. соч. в 8 т. М. 1954. Т. 1. URL: http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0010.shtml (дата обращения: 21.04.2017).*
25. *Карсавина Т. Романтика и волшебство танца [Электронный ресурс] // Мариус Петипа. Материалы. Воспоминания. Статьи. URL: <http://www.wysotsky.com/0009/180.htm> (дата обращения: 20.04.2017).*
26. *Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.-М.: Искусство, 1963. 551 с.*
27. *Мережковский Д. С. Смерть богов (Юлиан Отступник). М.: Вече, 2012. 427 с.*
28. *Banes S., Carroll N. La Sylphide's Narratives of Domesticity and Community // Rethinking the Sylph: New Perspectives on the Romantic Ballet Studies in Dance History / Ed. By Lynn Garafola. Middletown: Wesleyan University Press, 1997. P. 91–106.*
29. *The Libretto [1886] // Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena. Rome: Di Giacomo editore, 1998. P. 235- 248.*
30. *Манциотти Луиджи. Эксельсиор. Большой исторический, аллегорический балет в 4 д. и 14 картинах. Музыка Ромуальдо Маренко. СПб.: Тип. В. А. Тихонова, 1887. 31 с.*
31. *The Libretto [1886] // Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena. Rome: Di Giacomo editore, 1998. P. 235–248.*
32. *Goody G. Domesticating Electricity: Technology, Uncertainty and Gender, 1880–1914. London: Pickering & Chatto, 2008. 292 p.*
33. *Pappacena F. The Transcriptions of Ballet Excelsior and the Manuscripts of the Theatre Museum La Scala // Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena. Rome: Di Giacomo editore, 1998. pp. 249-268.*
34. *Ibid.*
35. *bid.*

36. *Gooday G.* Domesticating Electricity: Technology, Uncertainty and Gender, 1880–1914. London: Pickering & Chatto, 2008. 292 pp.
37. *Дубкова С. И.* Блистательный мир балета. М.: Белый город, 2007. 479 с.
38. *Pappacena F.* Dal quaderno di Giovanni Cammarano: la partitura coreografica del ballo // *Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena.* Rome: Di Giacomo editore, 1998. pp. 91-118.
39. *Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena.* Rome: Di Giacomo editore, 1998. 352 pp.
40. *Pappacena F.* I fondamenti della struttura del ballo // *Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena.* Rome: Di Giacomo editore, 1998. pp. 75-90.
41. *Ibid.*
42. *Pappacena F.* Dal quaderno di Giovanni Cammarano: la partitura coreografica del ballo // *Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena.* Rome: Di Giacomo editore, 1998. pp. 91-118.
43. *Pappacena F.* I fondamenti della struttura del ballo // *Excelsior: Documenti i Saggi/ Documents and Essays / A cura di/ Ed. by Flavia Pappacena.* Rome: Di Giacomo editore, 1998. pp. 75-90.
44. *Красовская В. М.* Русский балетный театр второй половины XIX века. Л.-М.: Искусство, 1963. 551 с.

Благодарности: Публикация подготовлена в рамках научного проекта № 16-03-50086, поддержанного Российским фондом фундаментальных исследований (РФФИ).

2.3. ПРИМА-БАЛЕРИНА СПУСКАЕТСЯ В ПОДВАЛ: «ВЕЧЕР ТАНЦЕВ XVIII ВЕКА» ТАМАРЫ КАРСАВИНОЙ В «БРОДЯЧЕЙ СОБАКЕ»

О «Бродячей собаке»

Вначале изложим достаточно известные факты.

28 марта 1914 года¹ 29-летняя прима-балерина Мариинского театра Тамара Платоновна Карсавина провела «Вечер танцев XVIII века» под музыку Ф. Куперена в арт-подвале «Бродячая собака», находившемся в центре Санкт-Петербурга, во втором дворе дома № 5 по Михайловской площади (ныне это Площадь искусств)².

Напомним, что «Подвал Бродячей собаки» (так называли его основатели) был открыт 31 декабря 1911 и закрыт распоряжением градоначальника 3 марта 1915 года. Определения «литературно-артистическое кабаре», «арт-кафе», «кабачок» не вполне отражают «жанр» этого заведения. Оно было создано группой деятелей искусства во главе с Б. К. Прониным как своего рода полузакрытый ночной клуб для «своих», петербургской художественной элиты богемного склада – поэтов, писателей, художников, актеров, музыкантов... Подвал был оформлен художниками С. Ю. Судейкиным и Н. И. Кульбиным. Встречи начинались в 11 вечера и продолжались до утра. На этих «сборищах ночных»³ встречались, спорили представители разных течений. Завсегдатаями были, в частности, почти все петербургские акмеисты и футуристы – от Н. Гумилева, А. Ахматовой, О. Мандельштама до В. Маяковского и В. Хлебникова.

¹ Все даты в статье даны по старому стилю.

² Ныне в подвале этого дома (с другим входом) функционирует новое арт-кафе «Бродячая собака», устроители которого стараются воссоздать атмосферу предшествующего заведения с одноименным названием [1].

³ Да, я любила их, те сборища ночные, —
На маленьком столе стаканы ледяные,
Над черным кофеом пахучий, зимний пар,
Камина красного тяжелый, зимний жар,
Веселость едкую литературной шутки
И друга первый взгляд, беспомощный и жуткий.

А. Ахматова

Музыка в «Бродячей собаке»

Обычно «Бродячая собака», зарегистрированная под официальным названием «Художественное общество Интимного театра», вспоминается в связи с литературой, театром, отчасти живописью, при этом часто смакуется присущий ей определенный богемный дух. Действительно, в «Бродячей собаке» не чуждались шампанского и любовных увлечений: «Все мы бражники здесь, блудницы», – писала в известном стихотворении Ахматова. Но там кипела творческая энергия, проводились лекции, диспуты, импровизированные выступления. По сведениям, собранным в фундаментальной работе А. Е. Парниса и Р. Д. Тименчика [2], среди мероприятий было много самых серьезных, в том числе музыкальных. Так, с 15 октября 1912 года состоялось не менее сорока так называемых «музыкальных понедельников», на которых исполнялась музыка самых разных направлений и жанров. В первых же концертах прозвучали Первый струнный квартет и Девятая («Крейцера») соната для скрипки и фортепиано Л. ван Бетховена, фортепианный Квинтет и одна из фортепианных сонат Р. Шумана, Трио А. С. Аренского. Позднее в программах «понеделников» и концертов вне их рамок исполнялись произведения Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Листа, И. Брамса, А. Скрябина, К. Сен-Санса, С. Франка, К. Дебюсси, М. Равеля, Ж. Роже-Дюкаса, И. Альбениса, Г. Вольфа, Р. Штрауса, М. Рegera, А. Шёнберга, И. Стравинского, М. Гнесина, Ю. Шапорина, А. Лурье, малоизвестных сегодня композиторов-современников – В. Ф. Алоиза, А. Д. Медема, Л. В. Николаева, И. И. Черыгина, О. Потокера... Были проведены концерты старинной музыки (от Люлли до Баха), вечера памяти П. И. Чайковского и И. А. Саца... С началом Первой мировой войны интернациональные «понеделники» сменились вечерами русской музыки. Среди выступавших – певицы Антонина Нежданова, Зоя Лодий, Анна Жеребцова-Андреева, пианисты Леонид Николаев, Александр Зейлигер, виолончелист Александр Штример... В целом музыкальные программы были своеобразной «филармонией для избранных». Проходили и совершенно уникальные события синтетического характера. Так, 6 января 1913 года был показан «Вертеп кукольный» – представление на музыку М. Кузмина.

«Букет Карсавиной» и его отражение в искусствоведении

Но и на этом фоне вечер Карсавиной был событием выдающимся, уникальным. Специально к нему был приурочен выпуск сборника «Тамаре Платоновне Карсавиной „Бродячая собака“ 26 марта 1914 года» (рис. 1)⁴, замечательный как по содержанию, так и по полиграфическому исполнению, хотя и не имеющий отношения к данному вечеру по тематике [3].



Рис. 1. Обложка сборника «Тамаре Платоновне Карсавиной „Бродячая собака“ 26 марта 1914 года»

⁴ Первоначально назначенный на 26-е, вечер был перенесен на 28 марта 1914 года.

Сборник стал единственным изданием «Бродячей собаки». Поскольку на его обложке, выполненной по рисунку С. Судейкина, изображен букет в вазе, перевитый лентой с надписью «Карсавиной», слово «Букет» обычно включают в его название. В издании воспроизведены: факсимиле автографов адресованных Карсавиной стихотворений А. Ахматовой, Н. Гумилева, Г. Иванова, М. Кузмина, М. Лозинского, П. Потёмкина; ноты (также факсимиле) «Норвежского танца» М. Зеленского и «Менуэта» В. Каратыгина; портреты балерины работы Л. Кайнера, Дж. Сарджента, В. Серова, С. Сорина, С. Судейкина; статьи В. Светлова и Э. Старка. Открывала сборник панегирическая «Слава Т. П. Карсавиной» Н. Евреинова, напечатанная золотыми буквами.

В современном искусствоведении это издание и собранные в нем отклики на искусство Карсавиной изучены гораздо лучше, чем собственно «Вечер танцев». Например, в статье О. А. Кузнецовой [4] не просто проанализированы материалы сборника, но рассказано о связях авторов с Карсавиной, их более поздних стихотворных подношениях. Стихотворение М. А. Кузмина «Т. П. Карсавиной» рассматривается в работе М. Хализевой [5]. Н. Л. Дунаева завершает статью о балерине его заключительным катреном [6, с. 216]. Е. Н. Обоймина делает первую строку этого катрена заглавием статьи [7]. Тот же катрен цитирует В. Красовская в книге «Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики» [8, с. 352] и вступительной статье к первому отечественному изданию «Театральной улицы» Карсавиной [9, с. 21]⁵. При этом, видимо, советская цензура (оба издания вышли в начале 1970-х) не позволила упомянуть среди авторов сборника имя Ахматовой⁶. Позднее, в статье «Балет сквозь литературу. Анна Ахматова» [11]⁷, Красовская тонко анализирует ахматовские стихи сборника, но нигде не упоминает событие, к которому приурочили его выход!

⁵ Несмотря на неоднократно высказываемое восхищение Карсавиной, Кузмин не присутствовал на «Вечере танцев», о чем свидетельствует его Дневник [10, с. 441-442].

⁶ Гумилев, также не названный в книге, во вступительной статье упомянут [9, с. 22]

⁷ В посмертном сборнике работ Красовской статья перепечатана под другим названием: «Анна Ахматова. Поэма не без героинь» [12, с. 106-113].

Ошибки и неточности

Отметим и небольшую ошибку выдающегося балетоведа. Красовская считает, что «...сборник сложился экспромтом в день, когда кабачок посетила Карсавина» [8, с. 352]⁸. Однако сборник создавался планомерно. М. Кузмин отметил в дневнике 19 марта, за неделю до запланированного «Вечера»: «Писал стихи Карсавиной» [10, с. 439].

Есть ошибки и в других публикациях. Так, Карсавина не могла присутствовать на открытии «Бродячей собаки» (в ночь на 1 января 1912 года), как утверждают некоторые авторы [4, с. 153; 13, с. 142]. Она действительно сообщала в письме В. Я. Светлову, что собирается вернуться в Петербург из Парижа (где была на гастролях с труппой «Русского балета») к 31 декабря [14, с. 243], но ничего не говорила о намерении посетить данное мероприятие, да и вряд ли знала о нем. По словам Н. Л. Дунаевой, «...внезапное изменение планов Дягилева отодвинуло ее возвращение на непредвиденно длительный срок» [14, с. 244-245]. О первом посещении «Бродячей собаки» сама артистка вспоминала: «Один из моих друзей, художник⁹, впервые привел меня туда *за год до войны*» (курсив мой. – В. Ш.) [9, с. 220]¹⁰, т. е. где-то в 1913 году.

Иногда в воспоминаниях перепутаны имена, факты. Например, режиссер Н. В. Петров (тогда – Коля Петер) вспоминает, что «Карсавина танцевала поставленные Фокиным танцы на музыку Саца, Каратыгина и Анатолия Дроздова» (курсив мой. – В. Ш.) [13, с. 145]. Между тем, танцы были поставлены молодым балетмейстером Борисом Романовым на музыку Ф. Куперена. Некоторые авторы утверждают, что Карсавина «танцевала на зеркале» [17, с. 132; 18, с. 80]. Но Карсавина не упоминает о зеркале, а пишет, что танцевала «не на сцене, а прямо среди публики, на маленьком пространстве, окруженном гирляндами живых цветов» (курсив мой. – В. Ш.) [15, с. 221; 16, с. 274].

⁸ Так же, с заменой «дня» на «вечер», во вступительной статье [9, с. 22].

⁹ Это мог быть либо С. Судейкин, либо С. Сорин: оба были друзьями Карсавиной и активными членами «Бродячей собаки».

¹⁰ В английском оригинале: «I had been brought there for the first time by a friend, a painter, in the year before the war» [15, p. 254]. В переводе И. Э. Балод [16, с. 273], в целом хорошо, это существенное уточнение почему-то отсутствует.

Почему это событие состоялось

Необходимо ответить на два взаимосвязанных вопроса. Первый – почему вдруг Тамара Карсавина заинтересовалась Купереном и клавесином, и второй – почему Купереном и клавесином заинтересовалась именно Карсавина, а не, скажем, Матильда Кшесинская или Анна Павлова?

Отвечая на первый вопрос, нужно вспомнить, что в начале XX века Россия активно вступает в общеевропейский процесс возрождения старинной музыки и старинных инструментов. С 4 ноября 1906 года выступлением в «Концертах А. Зилоти» в Санкт-Петербурге начинаются гастролы в России парижского «Общества концертов на старинных инструментах» под управлением альтгиста и исполнителя на виоль д'амур Анри Казадезюса, в состав которого входили различные виды виол и клавесин. С 1907 года вплоть до Первой мировой войны ежегодно совершает поездки по России польская клавесинистка Ванда Ландовская, жившая в Париже. Эти концерты вызвали большой резонанс. И члены французского ансамбля, и особенно Ванда Ландовская в период до Первой мировой войны стали полноправными участниками музыкальной жизни России. Их искусство оказалось близко не только профессиональным музыкантам и любителям музыки, но и в целом русской художественной интеллигенции [19, с. 102-137]. Так, уже на первом упомянутом концерте, кроме музыкантов, присутствовали Вера Комиссаржевская, Михаил Кузмин, Константин Сомов, художник и издатель Зиновий Гржебин... Кузмин записал в дневнике: «Какой-то особый полудуховой звук старых инструментов, чистота, звон клавесина действовали очаровательно» [20, с. 256]. Позже Ландовскую рисовали В. Серов, К. Сомов, Л. Пастернак.

Отвечая на второй вопрос – «Почему Карсавина?» – сошлемся на мнение Ф. Лопухова: «Карсавина занимала особое место по своей интеллигентности, очень редкой в балеринской среде того времени. Начитанная, образованная, живущая интересами искусства, Карсавина была значительно выше других артистов...» (цит. по: [21, с. 106]). Об этом же говорили современники. В. Пяст считал ее «бесконечно талантливой и интеллигентнейшей из танцовщиц» (цит. по: [22, с. 253]). «Она была единственной из балерин близкой литературным кругам», – писал Г. Адамович (цит. по: [22, с. 255]). В «Бродячей собаке» Карсавина даже выступала как чтица: Борис Пронин вспоминал, что она по его просьбе «очень-очень хорошо» (цит. по: [22, с. 255]) читала

по автографу стихи Гумилева, присланные из Абиссинии. Брат Карсавиной Лев стал известным историком и религиозным философом. Сама она разделяла интересы членов мирискусников, в частности, увлечение многих из них (К. Сомова, А. Бенуа, Е. Лансере) XVIII веком. И она была единственной балериной, кто мог реализовать этот проект.

Цель и финансовая составляющая «Вечера»

Какова была цель проведения танцевального вечера в достаточно стесненных условиях подвала? Многие мемуаристы отмечают чрезвычайно высокие цены на билеты – 25 рублей для посторонних, т.н. «фармацевтов»¹¹. (В 1914 году это было приблизительно равно среднемесячной заработной плате учителя начальных классов или занятых в промышленности в Петербурге [25].) В чем причина такой цены? Как свидетельствует одна из постоянных посетительниц подвала Бэла Прилежаева-Барская, «приходилось пускать “фармацевтов” <...> когда “Собаке” требовались деньги. Тогда устраивалось какое-нибудь чествование, например, Карсавиной, и рассылались билеты. Я помню этот блестящий вечер <...>. Билеты стоили дорого...» (цит. по [22, с. 118-119]). Но все артисты, Карсавина в том числе, выступали бесплатно. С ее стороны это был благотворительный вечер в пользу «Бродячей собаки».

Подготовка

Сейчас трудно назвать инициатора «Вечера». Подготовлен он был достаточно быстро. Карсавина прибыла в Санкт-Петербург из Берлина, где гастролировала с дягилевской труппой, 14 марта 1914 года; 15-го в интервью «Биржевым ведомостям» она, говоря о ближайших планах, ни слова

¹¹ Поэт Бенедикт Лившиц, один из завсегдатаев «Бродячей собаки», свидетельствовал: «Основной предпосылкой “собачьего” бытия было деление человечества на две неравные категории: на представителей искусства и на “фармацевтов”, под которыми разумелись все остальные люди, чем бы они ни занимались и к какой профессии они ни принадлежали. <...> Борис Пронин, отлично учитывая интерес, проявляемый “фармацевтами” к литературной и артистической богеме <...>, драл с посторонних посетителей сколько взбрело на ум, иногда повышая входную плату до 25 рублей, как это было, например, на вечере Карсавиной» [23, с.509-510]. Эту сумму называет и Виктор Шкловский, подчеркивая, что это – «пять маленьких золотых» [18, с. 80]; она указана и в информации о вечере (см. рис. 2). В воспоминаниях Судейкина цена билета вырастает аж до 50 рублей [24, с. 193].

не сказала о предстоящем вечере [26]. Но уже 19-го М. Кузмин начал писать стихотворение в ее честь [10, с. 439]. А 23 марта в газете «День» литератор П. П. Потемкин сообщает: «В “Бродячей собаке” кипит работа по устройству вечера танцев Т. П. Карсавиной. В темном погребке, освещенном красно-клюквенными лампочками, странно смешивающим свой свет с чахлым светом маленьких окон, каждый день усиленно репетирует свои танцы Карсавина. В скромном, но изящном платье трудится она в поте лица, всецело захвачена прелестной музыкой Куперена. Фантастическое впечатление остается у случайного зрителя, попавшего с яркого весеннего дня в волшебный полумрак и видящего типичные старинные танцы в современном костюме, впечатление незабываемое. Странно непривычно и хорошо» [27]. Потемкин пишет и о расколе среди балетоманов по поводу предстоящего вечера: «Одни возмущаются этим выступлением нашей всемирно известной балерины в кабачке богемы, другие приветствуют этот жест искусства ради искусства, это уклонение от косных “так приняостей”. Многие из противников Т. Карсавиной заранее точат перья для того, чтобы позлорадствовать в случае неудачи» [27]. Среди противников был Аким Волынский, часто критиковавший балерину на страницах «Биржевых ведомостей»¹². И 28 марта, в день самого события, он разражается публикацией, в которой прямо говорит об упадке ее таланта:

«Молодая танцовщица с иконописным лицом и пластикой рыхло тающих движений, не запечатлевающих в памяти ни одной резко определенной черты, вызывала все-таки заслуженные восторги даже в одной плоскости с почти музыкальными гипнозами Преображенской и стихийной безудержностью Кшесинской. Карсавину любили интимно какою-то любовью без конца. Но вот с артисткою что-то случилось. Что-то исказило ее облик до неузнаваемости.

¹² Так, 21 марта в рецензии «Танцы в “Спящей красавице” он писал: «Переходя затем к первой картине балета, должен без оговорок указать, что прелестное *pas d'action* не производит никакого впечатления. В самом выходе Карсавиной в багровом парике нет шика, нет яркости в сказочном стиле, нет балерины. Адажио с кавалерами, в котором имеются картинные разгибания ноги на высоте талии, носит у нее лимфатический характер и притом не разделано в деталях, а идет грубоватыми мазками, смягчаемыми время от времени приторно разжиженными позами заурадной сентиментальности. Так в больших *pas de chat* заключительной коды артистке, не справляющейся с идеями чистой хореографии, приходится уже рядиться в технику Дункан, прошедшую к тому же через грубую имитацию Фокина» [28].

Сейчас Карсавина танцует иногда, например, в “Спящей Красавице”, не только без значительного успеха, но при одних лишь, ставших традиционными, вежливых хлопках по адресу балерины из рядов кресел. Молчат патетические верхние ярусы, безмолвствуют и ложи. Нет подъема в зале. Нет даже и никакого спора на тему ее искусства. Все напротив стало ясно тут до ужаса. Симпатичное дарование артистки заметно линяет в постоянном разобщении ее с серьезными задачами классического танца, в ее метаниях из государства в государство на службе Желтому Дьяволу. При этом талант Карсавиной все больше и больше теряет и свой природный диапазон. Еще недавно артистка выдавалась своей индивидуальностью и среди светил творчества на большой сцене Мариинского театра, а теперь ей нужна уже сцена самая крохотная в мире, сцена “Бродячей собаки”, протоптанная и оттоптанная канканирующими весельчаками балетной труппы, чтобы стяжать успех своему имени. Значение “Бродячей собаки” я здесь умалить не собираюсь нисколько! Но для искусства Карсавиной я все-таки пожелал бы территории менее исключительной по своей репутации и более просторной» [29].

В критике Волынского проявлялось неприятие нового направления в балете, ассоциировавшегося с творчеством М. Фокина, шире – с С. Дягилевым и «Миром искусства» в целом. К этому направлению принадлежала и Карсавина. Именно эту принадлежность она подчеркнула в ответе одному «доброжелателю», отговаривавшему ее от выступления: «Вы советуете мне не раздражать врагов, но вы забыли, что, думая о врагах, мы теряем друзей» [27].

Обстановка и хореография

Что же было на вечере? Есть некоторые данные об обстановке. Не раз цитировались воспоминания Судейкина, оформившего зал: «Сцена зала с настоящими деревянными амурами 18-го столетия, стоявшими на дивном голубом ковре той же эпохи при канделябрах. Невиданная интимная прелесть. 50 балетоманов... смотрели, затаив дыхание, как Карсавина выпускала живого ребенка-амура из клетки, сделанной из настоящих роз» [24, с. 193]. Согласно Судейкину, постановка Б. Романова называлась «Элементы природы», но какое содержание скрывалось под этим названием – неясно.

К сожалению, освещение хореографии – почти нулевое. Название обещает танцы XVIII века. «Типичные старинные танцы», согласно информа-

ции П. П. Потёмкина, должен был видеть свидетель репетиций Карсавиной [27]. Может быть, более конкретные данные есть в рецензиях? К сожалению, пока рецензия Э. Старка (кратко процитированная в работе А. Е. Парниса и Р. Д. Тименчика [2, с. 231]) остается единственной, на которую можно было бы опереться. Приведем ее полностью:

«В эту тихую, теплую, ясную ночь Петербурга, уже напоенную сладким трепетом весны, нас посетило странное видение... Это было почти под землей... Было это в подвале “Бродячей собаки”, там сидели мы, немногие, и ждали, ждали с биением сердца: вот сейчас раздернется завеса у входа в лазурное царство невиданной, несознанной красоты... И вот перед нами раскрылась сияющая даль, неслышной поступью эльфа в колокольчике белой лилии скользнула фея, пришла Карсавина.

Зазвучал клавесин, придвинулось вдруг что-то далекое, далекое, некогда бывшее столь красивым, а муза танца, переступив очерченный круг, начала свое волшебство.

Да, это было прекрасно! В тонкой красоте интимности это было прекрасно! XVIII век, век утонченной галантности, томных вздохов, безмятежных улыбок, век, проникнутый обаянием высшего изящества, век, быть может, единственный, когда умели любить и за любовь умирать, воскрес перед нами, он воскрес в танце, угаданном счастливым наитием молодого балетмейстера Романова, он воскрес в музыкально-пластическом рельефе, который придала танцу Карсавина.

Она танцевала совсем близко перед нами. Мы чувствовали, как на нас точно надвигаются чары волшебницы. Она творила красоты танцевальной пластики с божественной легкостью, она носилась на пространстве в несколько квадратных аршин, она мелькала, кружилась, легко от земли отделялась, подобно цветочному пуху, сдуваемому нежным прикосновением ветерка, она была воплощенный танец. Карсавина тут с небывало осязаемой ясностью показала, какой она мастер. Ибо только мастер, поработивший под свою власть искусство со всей его техникой, со всеми его затаенными трудностями, со всеми неожиданностями, которые скрываются в его области, может так танцевать, может облечь ритмическое волнение, рождаемое звуками музыки в прекрасном, жизнью наполненном теле, в столь законченную форму, из этого священного трепета танца создать образ, сияющий улыбкой

весны, прозрачный, точно зеркало уснувшего в тени деревьев пруда, и говорящий сердцу человека на волшебном языке красоты. Карсавина танцевала с редким гармоничным совершенством, ее лицо, руки, стан, ноги, все тело, облеченное в костюм XVIII века по рисунку Судейкина, были замкнуты в едином ритмическом круге и подчинены бессознательно единому замыслу, и отсюда-то, из этого мастерства художника, царящего в своем искусстве безраздельно, рождалось то очарование, тот образ невосвратно минувшего века, когда любовь и красота шли рука об руку, как два существа нераздельные, когда любовь и красота справляли свой праздник на острове Цитеры. О, прекрасный, дивно сияющий век, твою красоту воспели кистью своей Вагто, и Буше, и Ланкре, и задумчивый Грез, ты вчера, в эту тихую ночь, в этом тесном подвале, еще раз на краткое мгновение улыбнулся нам через танец прекраснейшей женщины века XX-го.

Принцессой из сказки была сейчас Карсавина, и поэты принесли ей жемчуг своего вдохновения, была она музой, нашептавшей поэтам чудесные сны... Как это прекрасно!» [30].

К сожалению, рецензия передает восторг критика, но дает мало данных для анализа; и, как бы не хотелось вписать этот вечер в зарождавшееся тогда движение возрождения исторического танца, ничто в описании не позволяет это сделать.

Музыканты

Об исполнителях музыки никто из мемуаристов и рецензентов ничего не сообщает. Только Старк упоминает клавесин, а Судейкин – «наше трио на старинных инструментах», хотя именно *трио*, по имеющимся данным, из заявленных исполнителей никак не составляется. И сама Карсавина в воспоминаниях ни словом не упоминает музыкантов (как впрочем, и балетмейстера, и художника). К сожалению, это достаточно типично. «Я танцевала под музыку Куперена...» Но кто исполнял эту музыку?

Сохранилось две несовпадающие друг с другом программы вечера. В первой, экземпляр которой хранится в архиве Музея-квартиры А. А. Ахматовой (см.: рис. 2), сказано: «Музыка François Couperin / Танцы поставлены Б. Г. Романовым / Костюмы С. Ю. Судейкина / Аккомпанируют на клавеси-

нах Ван Орен, И. С. Миклашевская¹³, В. Г. Каратыгин¹⁴, на *viola da gamba* Ю. Г. Бильдштейн. *Bergerettes* исполнит Ян Рубан»^{15,16}.

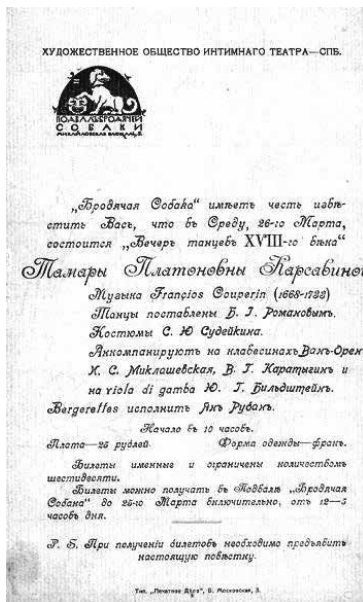


Рис. 2. Первоначальная информация о «Вечере танцев XVIII века».

Музей-квартира А. А. Ахматовой

И Каратыгин, и Миклашевская не раз выступали в «Бродячей собаке», но, судя по всему, участия в том вечере не приняли. Он был перенесен на 28 марта, о чем постоянные члены «Бродячей собаки» были уведомлены специальной повесткой (рис. 3; 4).

¹³ Ирина Сергеевна Миклашевская (1883-1953?) — пианистка, с 1913 по 1950-е годы преподавала фортепиано в Санкт-Петербургской-Петроградской-Ленинградской консерватории.

¹⁴ Вячеслав Гаврилович Каратыгин (1875-1925) — музыкальный критик, менее известный как композитор. В сборнике, преподнесенном Карсавиной, содержится его Менуэт.

¹⁵ Ян Рубан — артистический псевдоним камерной певицы Анны Михайловны Ян-Рубан, урожденной Петрункевич (1874-1955), дочери видного члена кадетской партии Михаила Ильича Петрункевича.

¹⁶ Фото именного пригласительного билета Ахматовой на вечер танцев Тамары Карсавиной опубликовано в статье Кузнецовой [4, с. 161].

8
 12.288
 29559

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕСТВО ИНТИМНОГО ТЕАТРА—СПБ



Вечер танцев XVIII вѣка
ТАМАРЫ ПЛАТОНОВНЫ КАРСАВИНОЙ,
 назначенный въ подвалѣ „Бродячая Собака“ на Среду, 26-го, переносится на
 Пятницу, 28-го Марта.

Именные билеты действительны на 28-ое Марта.

Михайловская площ.,
 уг. Птагынской ул., д. 5—4.
 Телеф. 541—35.

Рис. 3. Повестка о переносе вечера.

Санкт-Петербургская театральная библиотека

Музыка François Couperin (1698—1733)
 (Edition Durand).

1. Danse Noble.
2. L'Amour courtois.
3. La Folie.
4. Le Carillon de Cythère.

Танцы сочинены и поставлены Б. Г. Романовым.
 Костюмы и украшения по эскизам С. Ю. Судейкина.

Клавесины—Г. Р. Комаровъ.
 Директ.—Наталья Давидова.

1. Caix d'Hervelois (1670 г.). Suite:
 - a) Prélude
 - b) Sarabande
 - c) Plainte.
2. Sammartini (1700—1740) Canto amoroso.
3. Händel (1685—1759) Larghetto.
4. Gluck (1714—1787) Gavotte

использовать на клавесинахъ и viola di gamba
 Вагъ-Орель и Ю. Г. Билъштейнъ.

Начало въ 11 часовъ.

Рис. 4. Программа вечера. Санкт-Петербургская театральная библиотека

Во втором варианте программы, один из экземпляров которой вместе с повесткой хранится в Санкт-Петербургской Театральной библиотеке, в качестве исполнителя музыки Франсуа Куперена на «клавесинах» назван некто Г. Р. Комаров. Что же это за музыкант, которому Карсавина доверила столь ответственную роль? С помощью справочников «Весь Петербург/Петроград» и сайта «Esto-Russia» удалось выяснить, что это был *Георгий Рафаилович Комаров*. Он родился в 1890 году (т. е. был в тот момент 24-летним), жил в Петербурге-Петрограде по меньшей мере с 1913 по 1917 годы¹⁷, в начале 1920-х годов работал как пианист и дирижер в Таллинне [38]. Дальнейшие следы его теряются.

Во второй программе, помимо купереновских, указаны музыкальные произведения и других композиторов. Их должны были исполнить «...на клавесинах и *viola di* (правильно *da*. – В. Ш.) *gamba* Ван Орен и Ю. Г. Бильдштейн» (см. рис. 5). Имена этих музыкантов также встречаются в первом варианте программы. Видимо, оба сыграли большую роль в подготовке вечера.

Об *А. Н. Ван-Орен* мы можем сказать только, что эта певица и пианистка проживала в то время в Санкт-Петербурге (по адресу: ул. Мещанская, д. 13) со своим мужем, Ю. Г. Бильдштейном [39, с. 146], и выступала с ним. О последнем известно больше. Юрий Григорьевич Бильдштейн (10.02.1887(84?) – 15.12.1947) – в то время известный в Санкт-Петербурге виолончелист. В ряде источников написание фамилии варьируется – Бальдштейн¹⁸, Больдштейн [41, с. 202]. Часто он выступал и как Ван-Орен, а в эмиграции (сначала во Франции, потом в США) вел исполнительскую, композиторскую, педагогическую деятельность под фамилией Бильстин (Bilstin) [42; 43]. Он родился в Одессе, в 1904 окончил Тифлисское музыкальное училище

¹⁷ Адреса проживания Комарова: в 1913 году — Троицкий пр-т, д. 46, в 1914 — Суворовский пр-т, д. 59, в 1915 — Владимирский пр-т, д. 6, в 1916 и 1917 — набережная р. Фонтанки, д. 86. До и после этих дат место пребывания Комарова справочниками не определяется. Частая смена адресов и отсутствие в справочниках имени отца, Рафаила Комарова, говорят о том, что он был, очевидно, приезжим, возможно, учился в консерватории. В 1916 году Г. Р. Комаров получил чин губернского секретаря (12-й чин в табеле о рангах) [31, с. 304; 32, с. 317; 33, с. 316; 34, с. 327; 35, с. 331].

¹⁸ Такое, очевидно ошибочное, написание фамилии дает «Вологодский листок» (1915, № 925, 928). В нем, в частности, говорится, что 6 ноября 1915 года в Вологде состоялось выступление «виолончелиста Ю. Г. Бальдштейна... и пианистки А. Н. Ван-Орен» [40].



Рис. 5. Ю. Г. Бильдштейн (Ван-Орен)

поклассу И. Ф. Сараджева, в 1906–Брюссельскую консерваторию (с первой премией), в 1908–1909 годах преподавал в родном Тифлисском училище, с 1909 жил в Санкт-Петербурге. Историк виолончельного искусства Л. С. Гинзбург свидетельствует, что Бильдштейн «с огромным успехом... концертировал в России и за границей» [44, с. 207]. В фонде Стасовых в Институте русской литературы (Пушкинском доме) РАН сохранились программы его концертов 1914–15 годов, например, концерта старинной французской музыки в Зале художественного адвокатского кружка в Петрограде 20 декабря 1914 года, сольного концерта в Малом зале Консерватории 10 апреля 1915 года [45]. Об авторитете Бильдштейна свидетельствует его участие в жюри II Конкурса по испытанию струнных инструментов русских мастеров, прошедшего в Малом зале Санкт-Петербургской консерватории 10 февраля 1913 года [46]. В первые годы после революции он входил в «Ударную концертную труппу культпросветотдела Петроградского Совета профессиональных союзов» [41, с. 75], участвовал в «музыкальных понедельниках» музыкального отдела Политуправления Балтийского флота [41, с. 183]. Помимо виолончели, Бильдштейн «отлично владел гамбой» [44, с. 207] и даже обучал желающих игре на этом инструменте. В частности, у него учился известный впоследствии советский музыковед С. Л. Гинзбург¹⁹.

¹⁹ Л. Белякаева-Казанская считает, что Ван-Орен преподавал игру на виолончели и виоле да гамба в консерватории, где у него и учился С. Л. Гинзбург [47, с. 11]. Однако в словаре педагогов Санкт-Петербургской-Ленинградской консерватории фамилии Ван-Орен и Бильдштейн не встречаются, а в «Автобиографии», опубликованной Л.

Примерно в 1913 году Бильдштейн (Ван-Орен) основал в Санкт-Петербурге Ансамбль старинной музыки по образцу упоминавшегося выше ансамбля Анри Казадезюса. Этот коллектив, к сожалению, почти забыт. Ансамбль, подобно французскому, состоял из разных видов виол: пардессю (высокая дискантовая виола, или квинтон), виоль д'амур, виола да гамба, басовой виолы и некоего клавишного, который назывался то «клавесинами», то «клавикордом» («*clave corde*»), на котором играла А. Н. Ван-Орен.

Ансамбль, видимо, формировался постепенно и просуществовал как минимум до 1922 года. Сведения о нем есть в «Музыкальном календаре» Габриловича 1914 года [39] и в справочнике «Весь Петроград» за 1922 год [48, с.67]. Далее они исчезают. И там и здесь перечислены его участники. Сохранились программы некоторых концертов. 20, 27 и 13 марта 1917 года Ансамбль дал три вечера старинной музыки в Зале Петровского училища (наб. реки Фонтанки, д. 62). В это время его состав был следующим: «Г-жа: А. Ван-Орен – *clavecin, Petit orgue*; Г-жа: И. Пиастро – *Pardessus de viole*; Я. Костржев – *Viole d'amour*; Ю. Ван-Орен – *Viole da gamba*; И. Абрамович – *Basse de viole*» [49]. Видимо, к самым первым послереволюционным годам относится аналогичный цикл, недатированная программа первого концерта которого хранится, как и предыдущая, в Кабинете рукописей Российского института истории искусств. Состав ансамбля здесь изменился: «А. Ван-Орен – *Petit Orgue / Clavicorde / Chant*; Б. Крейнин – *Pardessus de viole*; Ю. Эйдлин – *Viole d'amour*; Ю. Ван-Орен – *Viole da gamba*; М. Блюмберг – *Basse de viole*» [49]. Тот же состав указан в справочнике «Весь Петроград» за 1922 год. Как видим, основными участниками ансамбля были Ю. Г. Бильдштейн (Ван-Орен) и его жена.

О «клавесине»

Но что же за «клавесины» должны были звучать на вечере Карсавиной? Сколько их было? Множественное число в названиях струнных клавишных инструментов часто применялось в России в XVIII–XIX, порой и в XX веке.

Белякаевой-Казанской, Гинзбург пишет: «Параллельно научным занятиям я изучал игру на виолончели и виоле-да-гамба у Ю. Г. Ван-Орен и посещал консерваторский класс камерного ансамбля А. К. Глазунова» [47, с. 215], т. е. отделяет обучение у Ван-Орена от занятий в консерватории.

Например, у Пушкина в «Евгении Онегине» Владимир Ленский в доме Лариных в вечер перед дуэлью «...садился... за клавикорды / И брал на них одни аккорды». Не исключение в этом отношении и «клавесины». Так что этот инструмент был один. Но это был не клавесин – их в то время в Петрограде фактически не было²⁰. Под этим наименованием фигурировало прямоугольное («столообразное») фортепиано, принадлежавшее основателю и редактору «Русской музыкальной газеты» Николаю Федоровичу Финдейзену (1868–1928).

Многосторонняя деятельность Финдейзена затронула и старинные инструменты. К сожалению, он не избежал в этом направлении ошибок [50]. В мае 1898 года он задумал организацию популярных лекций, для которых мечтал «...достать настоящие спинеты и клавесины» [51, с. 216]. 1 августа 1901 года записал в дневнике: «Вчера от Шредера привезли старинное, квадратное (вроде сложенного ломбардного столика) фортепиано 1781 г. (английское), в 4 ½ октавы (курсив мой. – В. Ш.) [51, с. 282]. В этом документе инструмент назван верно: это действительно прямоугольное (но не квадратное!) фортепиано лондонской фирмы Gabriel Buntebart et Sievers (только год прочитан Финдейзенем ошибочно, правильно – 1784), ныне хранящееся в Музее музыки в Шереметевском дворце (рис. 6). Инструменты этого типа визуально похожи на клавикорд, но обладают иной механикой²¹. Вскоре, однако, Финдейзен «переименовывает» это фортепиано в клавесин, несмотря на то, что, помимо отличий в механике²², и внешне прямоугольный инструмент Финдейзена не был похож на крыловидный клавесин. Скорее, по форме его можно было спутать с прямоугольным клавикордом или вёрджиалом – близким родственником клавесина.

²⁰ В Музее Придворного оркестра находился спинет 1532 года, использование которого в концерте совершенно исключается.

²¹ На клавикорде звуки извлекаются путем касания струны тангентом — особым металлическим штифтом; на всех видах фортепиано — путем удара молоточка по струне.

²² Также как фортепиано и клавикорд, клавесин — клавишный струнный инструмент, но, в отличие от первых двух — щипковый. Его струны при игре приводятся в действие щипком (дерганием) плектра.



Рис. 6. Фортепиано лондонской фирмы Gabriel Buntebart et Sievers, 1784. Музей музыки в Шереметевском дворце, Санкт-Петербург

Финдейзен не раз организовывал концерты старинной музыки с участием этого инструмента. В «Русской музыкальной газете» находим рецензию на один из них: «Самыми интересными №№ вечера были 4 сонаты для клавиесина, хорошо исполненные гжей Гольденблюм на вполне сохранившемся клавиесине <...> (из коллекции Н. Ф. Финдейзена)» [52, стб. 111]. После общения с Вандой Ландовской во время ее гастролей в России в 1907 году он понял свою ошибку, но «исправил» ее своеобразно: переименовал «клавесин» в «клавикорд». В каталоге Музыкально-исторического музея Государственной Академической филармонии, заведующим которого Финдейзен стал в 1920 году, инструмент также описан как «клавикорд с молоточками» [53, с. 50].

Финдейзен и Бильдштейн были хорошо знакомы, вместе музицировали [54, с. 135]. В Обществе друзей музыки, организованном Финдейзеном и А. Зилоти, Бильдштейн создал секцию общедоступных концертов. Скорее всего, именно прямоугольное фортепиано, принадлежавшее Финдейзену, и вошло в состав Ансамбля старинной музыки под меняющимися названиями «клавесин» «клавикорд»²³. Как «клавесин», оно и было использовано для

²³ Настоящие клавикорды никогда не использовались как ансамблевые инструменты из-за слабого звука.

«Вечера танцев» Карсавиной²⁴. Безусловная «старинность» прямоугольного фортепиано служила для музыкантов и любителей того времени своего рода гарантом подлинности. В их оправдание нужно напомнить, что звуковые качества фортепиано XVIII века действительно имеют больше общего с клавиносом, чем с современными роялями. В этом легко убедиться, послушав записи современных аутентистов, обращающихся в своем исполнительстве к ранним фортепиано.

Музыка

Наконец, необходимо выяснить, какая же музыка звучала на этом вечере.

Карсавина указывает, что сама выбрала для танцев пьесы Куперена, которые в английском оригинале названы «the Cuckoos and Dominoes and Chimes of Cythera» [15, p. 253].

В первой части печатной программы анонсированы четыре произведения Куперена:

1. *Dance noble*
2. *L'Amour courroussé*
3. *La Folie*
4. *Le Carillon de Cythère.*

Точно совпадает со «списком Карсавиной» лишь четвертая пьеса – «Le Carillon de Cythère» из 14-й сюиты (ordre) Третьей книги «Пьес для клавесина» Куперена (1722). Как часто в пьесах Куперена, перевод названия представляет определенные сложности. *Cythère* – Цитера (или Кифера, или Китира) – греческий остров, на котором был расположен один из древнейших храмов, посвященных Афродите; в понимании эпохи Куперена – остров любви. Первый вариант картины А. Ватто «Паломничество на остров Киферу» был создан в 1717. *Le Carillon* в названии пьесы не следует переводить буквально как «карильон» [4, с. 160] – музыкальный инструмент, состоящий из набора колоколов и механизма, с помощью которого можно управлять ими. Обычный перевод слова – трезвон (колоколов). Пьесы с названием *Carillon*, изображающие перезвон колоколов, встречаются у разных

²⁴ Автор не исключает возможности того, что это могло быть прямоугольное фортепиано, не принадлежавшее Финдейзену. Несколько таких инструментов хранятся в Музее музыки в Шереметевском дворце в Санкт-Петербурге.

композиторов, например, у Генделя. Поскольку пьеса Куперена выдержана в основном в высоком регистре, перевод слова как «колокола» [9, с. 221] также вряд ли уместен. Более удачные варианты перевода – «Колокольчики Цитеры» [55, с. 181], «Перезвон колокольчиков Киферы» [16, с. 274].

Третья пьеса программы, несмотря на неточное название, легко определима – это, безусловно, «*Les Folies françaises, ou les Dominos*» из 13-й сюиты Третьей книги «Пьес для клавесина» – один из шедевров Куперена, своего рода предтеча шумановского «Карнавала». *Folie* переводится с французского как «безумие», «сумасшествие», «безрассудство», «страсть»; *domino* в данном случае означает особый тип маскарадного костюма. Но существующие переводы названия – «Французские Безумства, или Домино» [55, с. 169], «Французские фолии, или домино» [56, с. 99] – мало что говорят читателю²⁵. Название отсылает к фолии – португало-испанскому танцу, которому, помимо страстности, безрассудства свойственны определенная гармоническая последовательность и строящаяся на ней вариационная форма свойственны. Вариации на испанскую фолию получили особую популярность после обращения к ним Арканжело Корелли (а затем С. Рахманинова). В форме вариаций на гармоническую последовательность (но не совпадающую с гармонической последовательностью испанской фолии) строится и пьеса Куперена. Она состоит из 12 вариаций – небольших миниатюр, большинство которых характеризует определенное человеческое качество или состояние (девственность, целомудрие, надежду, верность, пылкость, кокетство, безмолвную зависть, отчаяние и т. д.), каждое из которых появляется в маскарадном костюме своего собственного цвета, характеризующего это качество²⁶ (что дает интересный материал для анализа трактовки семантики цвета в XVIII веке). В вариации включены также *Les Coucous Benevoles* («Благосклонные /или «добровольные»» [55, с.173]/ кукушки), причина появления которых в данном цикле загадочна (см. об этом: [55, с. 173-174]). В целом цикл, который Карсавина могла слышать в исполнении Ванды Ландовской, на наш взгляд, дает богатейшие возможности для пластического воплощения.

²⁵ Ценные комментарии по поводу многозначности названия и смысловой сложности самой пьесы содержатся в работе В. Н. Брянцевой [55, с. 169-174].

²⁶ Поэтому и перевод слова *folies* как «карнавал» [9, с. 221] в данном случае не лишен смысла.

Что касается двух первых номеров программы, *Dance noble* («Благородный танец») и *L'Amour courroussé* («Разгневанный Амур»), то пьес с такими названиями у Куперена нет! «Благородным танцем» могла быть статья одна из сарабанд, например, пьеса *Les Vieux Seigneurs* («Старые сеньоры») с подзаголовком *Sarabande grave* («Торжественная сарабанда») и указанием *Noblement* («Благородно») из 24-й сюиты. Впрочем, такая ремарка нередка у Куперена. Понять, какую пьесу устроители вечера переименовали в *L'Amour courroussé*, сложнее. Возможно, это ре-минорный *L'Anguille* («Угорь») из 22-й сюиты, напоминающий по характеру и тематизму ре-минорную Прелюдию из второго тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха.

Во второй части программы должны были прозвучать произведения, в которых сольную партию на виоле да гамба играл Юрий Бильдштейн, а именно: три части (Прелюдия, Сарабанда и «Жалоба») из Сюиты французского композитора и гамбиста Луи Кэ д'Эрвелуа (1680-1759), популярные и сегодня в переложении для разных инструментов «*Cante amoroso*» Дж. Б. Самmartини (1695-1750), *Larghetto* Г. Ф. Генделя (из скрипичной Сонаты си минор HWV 371) и Гавот К. В. Глюка²⁷. Никаких отзывов об исполнении этой части программы нам обнаружить не удалось. Но, поскольку Судейкин все-таки вспоминает «наше трио на старинных инструментах», заявленные произведения, видимо, были исполнены. Вероятно, эта часть была музыкальной интермедией между танцами Карсавиной и ее чествованием, в ходе которого поэты преподнесли ей подготовленный сборник и «продолжали придумывать и читать новые» мадригалы в ее честь [9, с. 220].

Современные отголоски «Вечера танцев XVIII века»

Несмотря на недостаточную освещенность хореографической и музыкальной составляющих «Вечера танцев» Карсавиной, событие не было забыто.

В 1996 году издательство «Композитор» по инициативе Вадима Владимировича Киселева выпустило «Букет для Тамары Карсавиной» [57]. В нем к материалам сборника 1914 года прибавились более поздние: изображения Карсавиной кисти А. Бенуа, П. Пикассо, А. Марти; посвященные ей стихи

²⁷ Существуют достаточно многочисленные переложения для разных инструментов гавотов из опер «Ифигения в Авлиде», «Альцеста» и балета «Дон Жуан». Какое из них исполнялось, неясно.

французского поэта Жана-Луи Водуайе (в оригинале и в переводе Галины Северской); статьи самого Киселева, в т. ч. об иконографии Карсавиной. В конце нового сборника помещен интересный сценарий Вадима и Татьяны Киселевых «для Екатерины Максимовой и Владимира Васильева», в котором авторы попытались реконструировать вечер в «Бродячей собаке», написав даже желательных исполнителей.

А 25 марта 2014 года в честь 100-летия «Вечера танцев XVIII века» в арт-подвале «Бродячая собака» состоялся танцевально-поэтический вечер «Бу-кет для Тамары Карсавиной», где была представлена попытка реконструкции декораций Судейкина и танцев Карсавиной, читались посвященные ей стихи.

Некоторые выводы

Несмотря на то, что проведенный Карсавиной «Вечер танцев XVIII века» не был, по сути, вечером «старинных танцев» (была представлена некая свободная хореографическая фантазия на музыку Куперена), что анонсированный в программе клавесин оказался старинным фортепиано, а три из четырех заявленных пьес Куперена были названы неверно, – он стал ярким, запомнившимся событием, одновременно уникальным и характерным для культуры «Серебряного века».

Уникальность состояла, во-первых, в самом факте «спуска в подвал» представительницы элитарного балетного искусства. Во-вторых, в «единичности» самого события: представление, на подготовку которого было затрачено много сил целой группы деятелей искусства, имевшее большой успех, нигде и никогда не повторялось. В-третьих, вечер чествования балерины стал, с ее стороны, благотворительным актом в пользу «Бродячей собаки». В-четвертых, уникальным для «Собаки» было и полное отсутствие в проведенном «мероприятии» какого-либо намека на богемность, эпатажность. Полагаю, что можно говорить и об очищающем, возвышающем и, несмотря на «разовость», пролонгированном воздействии вечера на многих постоянных обитателей подвала, заставившем их и через десятилетия с волнением вспоминать выступление Карсавиной.

Характерность же события для культуры «Серебряного века» заключалась в том, что оно вписалось в общеевропейскую тенденцию роста интереса к искусству прошлого, богатые плоды которого мы пожинаем сегодня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шульц С. С., Склярский В. А. Бродячая собака: Век нынешний – век минувший. СПб.: Белое и черное, 2003. 195 с.
2. Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник 1983. Л.: Наука, 1985. С. 160-257.
3. Тамаре Платоновне Карсавиной «Бродячая собака» 26 марта 1914 г. СПб.: Подвал Бродячей собаки, 1914. 21 с.
4. Кузнецова О. А. «Вечер танцев XVIII века» Тамары Платоновны Карсавиной // Вестник Академии Русского балета. 2014. № 1-2 (31). С. 153-164.
5. Хализева М. Театр в русской поэзии // Экран и сцена. 2006. Апр. (№ 9-10). С. 8-10.
6. Дунаева Н. Л. Тамара Карсавина – «La Rose de Russie» // Дунаева Н. Л. Из истории русского балета: Избранные сюжеты. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2010. С.211-218.
7. Обоймина Е. Н. «Вы Коломбина, Саломея...». Тамара Карсавина // Яблоко, протянутое Еве: биография коллективная / Е. Н. Обоймина, О. В. Таткова. М.: АСТ; Донецк: Сталкер, 2005. С. 61-66.
8. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики. 2-е изд., испр. СПб: Лань, Изд-во ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2009. 529 с.
9. Карсавина Т. П. Театральная улица: Воспоминания / Пер. с англ. Г. Гуляницкой, под ред. И. Ступникова; предисл. В. Красовской. Л.: Искусство, Ленингр. отд., 1971. 247 с.
10. Кузмин М. Дневник 1908-1915 / Предисл., подг. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. 864 с.
11. Красовская В. Балет сквозь литературу. Анна Ахматова // Петербургский театральный журнал. 1998. № 16 [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/16/the-petersburg-prospect-16/balet-skvoz-literaturu/> (дата обращения: 01.10.2018).
12. Красовская В. Балет сквозь литературу. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2005. 421 с.
13. Петров Н. В. 50 и 500. М.: ВТО, 1960. 556 с.
14. Письма Т. П. Карсавиной В. Я. Светлову // Дунаева Н. Л. Из истории русского балета: Избранные сюжеты. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2010. С. 219-289.

15. Theatre Street. The Reminiscences of Tamara Karsavina. Revised Edition. New York: E. P. Dutton & Co, Inc., 1961. 307 p. [Электронный ресурс]. URL: <https://archive.org/details/theatrestreetthe010053mbp> (дата обращения: 01.10.2018).
16. *Карсавина Т. П.* Театральная улица. Воспоминания / пер. И. Э. Балод. М.: Центрполиграф, 2010. 317 с.
17. *Тихвинская Л. И.* Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908 – 1917. М.: Молодая гвардия, 2005. 527 с.
18. *Шкловский В.* Жили-были. Воспоминания. Мемуарные записи. М.: Сов. писатель, 1966. 552 с.
19. *Шекалов В. А.* Ванда Ландовская и возрождение клавесина. СПб.: Канон, 1999. 336 с.
20. *Кузмин М.* Дневник. 1905-1907 / предисл., подг. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. 606 с.
21. *Деген А., Ступников И.* Ленинградский балет. 1917 – 1987: Словарь справочник. Л.: Сов. композитор, 1988. 264 с.
22. *Тименчик Р.* Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. М.; Иерусалим: Мосты культуры; Гешарим, 2017. 776 с.
23. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Сов. писатель, 1989. 720 с.
24. *Судейкин С. Ю.* «Бродячая собака»: Воспоминания // Встречи с прошлым: сб. мат-лов Центр. гос. архива лит-ры и искусств СССР / отв. ред. Н. Б. Волкова. М.: Сов. Россия. Вып. 5. 1984. С. 185-194.
25. Зарплаты и цены до 1917 года // Военное обозрение. История [Электронный ресурс]. URL.: <https://topwar.ru/32675-zarplaty-i-ceny-do-1917-goda.html> (дата обращения: 01.10.2018).
26. *Nolens.* У Т. П. Карсавиной // Биржевые ведомости, веч. выпуск. 1914. № 14055. 15 марта.
27. *П. П. [Потемкин П.]*. Около театра. Записки фланера // День. 1914. № 80. 23 марта.
28. *Волынский А.* Танцы в «Спящей красавице» // Биржевые ведомости, веч. выпуск. 1914. № 14065, 21 марта.

29. *Волынский А. Т. П.* Карсавина. К сегодняшним ее танцам в «Бродячей собаке» // Биржевые ведомости, веч. выпуск. 1914. № 14075, 28 марта.
30. Зигфрид [Э. Старк]. Видение XVIII века // Петербургский курьер. 1914. № 69. 30 марта.
31. Весь Петербург на 1913 год: адресная и справочная книга г. С.-Петербурга / под ред. А. П. Шашковского. СПб.: издание т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1913. 850 с.
32. Весь Петербург на 1914 год: адресная и справочная книга г. С.-Петербурга / под ред. А. П. Шашковского. СПб.: издание т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1914. 906 с.
33. Весь Петроград на 1915 год: адресная и справочная книга г. Петрограда / под ред. А. П. Шашковского. Петроград: издание т-ва А. С. Суворина «Новое время», 1915. 884 с.
34. Весь Петроград на 1916 год: адресная и справочная книга г. Петрограда / под ред. А. П. Шашковского. Петроград: издание т-ва А.С. Суворина «Новое время», 1916. 924 с.
35. Весь Петроград на 1917 год: адресная и справочная книга г. Петрограда. Петроград: издание т-ва А.С. Суворина «Новое время», 1917. 930 с.
36. Материалы к биографическому словарю. Т. 1 (до 1940 г.). Словник / сост. проф. С. Г. Исаков [Электронный ресурс]. URL: estorussica.ut.ee/slovník/Slovník_1.doc (дата обращения: 01.10.2018).
37. Музыкальный календарь А. Габриловича: справочная и записная книжка на 1914 г. СПб.: Руслан, 1914. 346 с.
38. Вологодский дом Страхового общества. Хроника событий с 1906 по 1918 год. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/nep/ein/vol/ogda/hronica/hronica.htm> (дата обращения: 01.10.2018).
39. *Бронфин Е. Ф.* Музыкальная культура Петрограда первого послереволюционного пятилетия 1917-1922. Л.: Сов. композитор, 1984. 216 с.
40. *Bilstin Y.* // Baker's Biographical dictionary of musicians. New York, G. Schirmer, inc., 1940. P. 108.
41. *Бильстин Ю. Г.* [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 01.10.2018).
42. *Гинзбург Л.* История виолончельного искусства. Русская классическая виолончельная школа (1960-1917). М.: Музыка, 1965. Кн. 3. 617 с.

43. Программы концертов Ю. Бильдштейна. ИРЛИ. Ф. 294 (архив Стасовых). Оп. 4. Ед. хр. 560. Л. 28-29; 38.
44. *Морозова С. Г.* Профессор металлургии Д. К. Чернов – скрипичных дел мастер // Вопросы истории естествознания и техники. 2002. № 2 [Электронный ресурс]. URL.: <http://vivovoco.ibmh.msk.su/VV/JOURNAL/VIET/VIOLON.HTM> ((дата обращения: 01.10.2018).
45. Семен Львович Гинзбург: 1901-1978: Статьи. Воспоминания. Материалы: К 100-летию со дня рождения / ред.-сост. Л. Белякаева-Казанская. СПб.: Канон, 2001. 247 с.
46. Весь Петроград: Адресная и справочная книга г. Петрограда на 1922 г. / ред. А. И. Гессен и Я. Б. Лившиц. Пг.: Петроград, 1922. 960 стб.
47. Программы концертов Ансамбля старинной музыки. – Кабинет рукописей Российского института истории искусств. Ф. 4. Ед. хр. 201.
48. *Шекалов В. А. Н. Ф.* Финдейзен и возрождение старинной музыки: достижения и заблуждения // Современная культурология: научная школа профессора Л. М. Мосоловой. Учеб. пос. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. 423–437.
49. *Финдейзен Н. Ф.* Дневники. 1892–1901 / вступит. ст. М. Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 428 с.
50. [б. н.]. Хроника. С.-Петербург. Концерты: Вечер старинной музыки в Обществе музыкальных педагогов // Русская музыкальная газета. 1902, № 4. Стб. 111 - 112.
51. Музыкально-исторический музей Государственной Академической филармонии. Краткий каталог музыкальных инструментов и их изображений / сост. К. П. Акимовой–Маловой, предисл. Н. Ф. Финдейзена. Л.: Гос. Акад. Филармония, 1927. 55 с.
52. *Финдейзен Н. Ф.* Дневники. 1909-1914 / вступит. ст. М. Л. Космовской. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. 376 с.
53. *Брянцева В. Н.* Французский клавесинизм. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 378 с.
54. *Мильштейн Я.* Франсуа Куперен. Его время, творчество, трактат «Искусство игры на клавесине» // Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / пер. с франц. О. А. Серовой-Хортик. М.: Музыка, 1973. С. 76-118.
55. Букет для Тамары Карсавиной. Памяти Тани Алешкевич / сост. и макет В. Киселев. М.: Композитор, 1996. 104 с.

2.4. ХОРЕОГРАФИЯ И СЦЕНИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ В ТЕАТРЕ ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Начало XX века отмечено не только грандиозной реформой балетного искусства, явившейся следствием глобальных изменений в мировоззрении человечества, но и решительным изменением всех существующих видов искусства. Возникают также хореографические формы, антагонистические принципам искусства балета. Наиболее очевидным примером является танец-модерн и аналогичные ему явления.

Не меньшее значение в истории хореографии XX века занимает направление «выразительного танца», сформировавшее тенденцию, активно развивающуюся до сегодняшнего дня. Общая установка его создателей заключалась в альтернативности классическому и реформированному балету с целью раскрепощения пластики, отказа от содержательности и знаковости движения и эмоциональной наполненности тела.

Создателями «выразительного танца» можно считать Рудольфа фон Лабана (1879–1958) и Мэри Вигман (1886–1973), открытия которых были сразу подхвачены многочисленными последователями и сторонниками.

Возникновение и формирование Выразительного танца происходит в контексте одного из главных художественных направлений первой половины XX века – экспрессионизма. «В период Веймарской республики выразительный танец испытал влияние экспрессионизма и отразил сходные эмоции страха, несвободы, подавления и стремления к освобождению. Возник новый пластический язык, не столь гармоничный, как раньше, но более экспрессивный» [1, с. 505], – считает немецкий театровед Ивонна Хардт.

Хореографическая система Рудольфа фон Лабана складывалась в начале XX века в Швейцарии и отразила, в частности, эстетические принципы дадаизма. Однако теория, сформулированная в книге 1920 года «Мир танцора» (*Welt des Tanzers* – нем.), и практика этого периода очевидно соответствуют принципам экспрессионизма.

Для экспрессионизма характерно разрушение целостной личности и вообще исчезновение индивидуальности героя. Мир хаотичен и в этом смысле человек соответствует «объективному» миру.

В выразительном танце тело теряет целостность, пропорции, эстетичность, живописность. Тело раскрывается в пространстве, но его положение неустойчиво; пространство агрессивно.

Эти и другие принципы нашли воплощение в разнообразной живописи и графике экспрессионистов Эдварда Мунка, Василия Кандинского, Георга Гросса, Кэте Кольвиц, Отто Дикса и многих других. Но особенно ярко соотношение живописи и хореографии можно увидеть на примере картин Эгона Шиле, впитавшего в себя эстетику модерна Густава Климта, критически осмыслившего и преодолевшего ее, и создавшего свой уникальный художественный мир.

Танцор выразительного танца не стремится к достижению образа легкости, парения. Он как бы утяжеляет тело. Движения строятся на преодолении и физической статики, и сопротивления пространства.

Падения, удары, разрывы движения создают впечатление борьбы. Отсутствие привычной красоты обнаруживает выразительность и эффективность в позах и движениях, считающихся в обыденной жизни уродливыми. Таким образом возникает самостоятельный художественный мир и новое понимание эстетической красоты.

Лабан родился в теперешней Братиславе, на окраине поликультурной Австро-Венгерской империи. Большая часть молодых лет проходит в Боснии и Герцеговине. Учится живописи в Мюнхене и там, в 1910 году, организовывает танцевальную школу. На изначальную связь с экспрессионистским контекстом обращают внимание многие исследователи. Распространение влияния немецкого экспрессионизма итальянский исследователь Сильвана Синиси видит «в том факте, что именно в 1910 году, почти одновременно с созданием “Синего всадника”, Рудольф Лабан, один из наиболее значимых практиков и теоретиков в области танца, направил свою активность на открытие в том же городе школы, которая представляет собой первую общину свободного танца» [2, р. 93].

Профессор лондонского Центра движения и танца им. Р. Лабана Валери Престон-Данлон видит в творчестве Лабана отражение мирового искусства, связанного с экспрессионизмом: «Лабан стал свидетелем похожих изменений в изобразительных искусствах в начале XX века в Вене: Густав Климт, Кокошка, Эгон Шиле; в Париже это были Сезанн, Матисс, молодой Пикассо.

Для Кандинского и группы Синих Всадников в Мюнхене это приняло форму отказа от портрета, пейзажа; на их месте стояло само средство выражения, цвет и форма, вдохновленные внутренней потребностью человеческого духа к самовыражению» [3, с. 69].

Поворотным моментом в судьбе Лабана становится участие в уникальном межнациональном общекультурном движении, возникшем в швейцарской Асконе на основе идеи близости человека к природе. Сообщество называлось по имени одной из близлежащих гор – Монте Верита. В него входили: Г. Гессе, Э. М. Ремарк, А. Дункан, Р. Штайнер, К. Г. Юнг, В. И. Ленин и многие другие. Здесь в 1913 году Лабан создает школу по изучению природы движения. Здесь возникает новая группа танцовщиц, среди которых Мари Вигман.

Хореографическая концепция Лабана – яркое свидетельство сильнейшего влияния философии Ницше на развитие театра начала XX века. Возможность преобразования человека через воздействие театра, духовное единение зрителя и исполнителя стали отправной точкой для исследования Лабаном возможностей тела.

Хореограф стремится определить те глобальные изменения, которые происходят в сознании современного человека и воплощаются в телесности. Дискретность современной жизни (одно из главных положений экспрессионистов) не позволяет усваивать опыт, в том числе, на телесном уровне. Память не успевает усваивать впечатления. Разрушается целостность. Вместе с тем активизируется память поколений, усвоенная на физическом уровне. «В теле закодирована вся эволюция материи, доступная для реактивации в форме следов и вибраций» [4, с. 361], – формулирует идею Лабана современный историк танца Анни Сюке.

Средством выразительности Лабан считает импровизацию. Ее задача – разрушить привычные телесные схемы и добиться открытой восприимчивости. «Импровизация начинается с того, что нарушается ощущение целостности тела, наступает кинестетическое опьянение, в котором теряются ориентиры и оживляются спящие моторные способности» [4, с. 361]. Очевидно, что Лабан вдохновлен идеей дионисийства, но воспринимает ее через экспрессионистское мировоззрение.

Именно через танец человек способен воскресить в себе глубинную память и через энергетическое воздействие вывести на этот уровень зрителя.

Но мышечная память приводит не к воспроизведению материального обозначения, а к изобретению собственной материи. Этот выразительный образ самоценен, значим сам по себе. «Ведь если движение неотделимо от эмоции, как оно может стать ее выражением? Танец не выражает никакого внутреннего душевного мира» [4, с. 363–364].

Закономерно, что в годы Первой мировой войны Лабан оказывается в кругу дадаистов и принимает участие в программах цюрихского кабаре «Вольтер». Его ученицы становятся исполнительницами танцевальных номеров в этих программах [5, с. 69–79]. Помимо экспрессивного движения и дисгармоничного композиционного построения немалое значение имели костюмы художников-дадаистов и раскрашивание тел. Основными задачами были: расширение возможностей танца, выстраивание взаимодействия между различными видами искусств и разрушение общепринятых канонов красоты.

В Цюрихе был поставлен один из первых спектаклей – «Победа жертвы» (1916), в Нюрнберге «Игрок» (1917). В 1920 году в Штутгарте выходит книга Лабана «Мир танцора». В этой работе на первый план выходит не пафос отрицания, а программа нового понимания пластики, как выражения внутреннего состояния человека. Конкретное описание характера движения здесь воплощает экспрессионистские идеи дисгармонии, разорванного сознания и противопоставления человека окружающей среде: «Энергия излучается мышцами лица. Тело со всеми своими членами, поначалу лишь следовавшее силе земного притяжения, теперь противопоставляет ему собственное напряжение и вытягивается вверх, выгибая подъемы стоп и округляя грудь. Рука, до сего момента опущенная вниз, поднимается в положение, противоречащее закону инерции. Другая рука и отведенная назад нога, едва касающаяся пола, в своем парении удерживают равновесие» [6, S. 13].

С 1921 года Лабан начал ставить танцы в вагнеровских музыкальных драмах. В 1931 году он работал в Байрейте; в 1925 – создал хореографический театр в Гамбурге: спектакли «Мерцающие ритмы», «Титан»; в 1926 году – открыл хореографическую школу в Вюрцбурге, позже – в других городах. В 1930 году он был назначен директором (интендантом) Прусских государственных театров пластики и хореографии (в том числе балета Берлинской оперы). После прихода к власти фашистов теряет эту должность.

С 1938 года находится в Англии и сосредотачивается на педагогической деятельности.

Лабан отказывается от общепринятого представления, что танцевальное движение основано на музыке и музыке соответствует. Природа движения дисгармонична. Танец разлагается на самостоятельные движения, как речь разлагается на звуки. В более поздней книге «Современный выразительный танец», написанной в 1940-е годы, он утверждает: «Танец как композицию движений можно сопоставить с языковой системой. Как слова строятся из букв, а предложения из слов, так отдельные движения выстраиваются из элементов и танцевальных фраз. Этот язык движений, наполняясь содержанием, стимулирует активность духа комплексным способом, подобным высказываемому слову» [7, S. 41].

Лабан задается вопросом: где находится импульс движения? Он дает ответ: импульс, активизирующий наши нервы и мышцы, порождается внутренним побуждением. Для этого разработана система упражнений. В этом – характерная для экспрессионизма субъективность и хаотичность действий художника.

Но еще важнее ответ на вопрос о направленности импульса. «Куда ведет импульс движения? В пространство. Поэтому необходимо освоить движение в окружающем пространстве» [7, S. 41].

Предложенная Лабаном схема, включающая переходы от плавности к толчку, от гибкости к прямоте, от нежности к тяжести, от скольжения к зависанию, направлена на выражение внутренней эмоции в пространстве и на диалогическое взаимодействие с пространством.

Эта схема в определенном смысле противоположна конструктивистской концепции В. Э. Мейерхольда, разработанной им в биомеханике в 1920-е годы: мысль – движение – эмоция – слово. Задача Мейерхольда также – взаимодействие с пространством. Но импульсом здесь является мысль, сопряженная с движением, и уже движение порождает эмоцию.

Зато «выразительный танец» Лабана сопоставим со способом существования актера в экспрессионистском театре, использующего внутреннее побуждение для создания преувеличенных образов и воплощающего психологию «вчувствования».

Наполняемость пространства, взаимодействие с ним происходят, по Лабану, через особое перетекание движения в пространстве и во времени.

«Непрерывность движения, которая может развиваться как прямолинейно, так и дугообразно и извилисто, с разными скоростями и в разных ритмах, образуемых хлопками, пением или барабанной дробью, – ведет от свободного действия к игровым формам» [7, S. 45].

Непрерывность движения характерна для эстетики танца модерн, но там нет сбивчивости ритмов и направлений движения. В экспрессионизме взаимодействие с пространством строится на контрастах, а не на перетекании одной формы в другую.

Наполнение движением пространства определяет и взаимодействие партнеров. «Положения могут перестраиваться в короткие цепочки ответов. Один партнер двигается, а другой реагирует на это, и так далее. Могут быть добавлены контрасты в скорости (быстрая против медленной) и направлении (прямое против дугообразного)» [7, S. 45]. Таким образом метафора толпы, создаваемая на сцене, строится не по принципу единой массы или кордебалета, а по принципу сложного противоречивого организма. Танцовщик не персонифицирован, герой–масса, воплощающая борьбу дионисийского и аполлоновского.

А организация пластического выражения отдельного исполнителя строится на автономности движения каждой части тела, что полностью соответствует экспрессионистической идее превращения человека в некую функцию, в которой доминирует один орган. Это очевидно и в экспрессионистской драматургии, и в изобразительном искусстве. В хореографии: «К естественным функциям конечностей относятся глубокие, скользящие и рассеивающие движения рук и кистей, а также шаговые, беговые, прыгательные и вращательные движения ног» [7, S. 46].

Под влиянием Лабана сформировалась и получила широкое развитие экспрессионистская хореография. Традиция, идущая непосредственно от Лабана, протягивается через Курта Йосса к Пине Бауш и ее последователям.

Огромная роль экспрессионистской драмы и соответствующей режиссуры в истории XX века очевидна. Но отдельно можно говорить о театральных формах, смыкающихся с экспрессионистской хореографией. Иначе говоря, о выражении экспрессионизма в пластике спектакля.

Среди многих явлений здесь выделяется режиссерская деятельность Леся Курбаса, придававшего пластическому образу спектакля первостепенное значение.

В 1922 году Курбас организует в Киеве Художественное объединение «Березиль» (МОБ) – общеукраинскую структуру театров, студий и исследовательских центров. В 1926 году в рецензии на спектакли «Березиля» сущность нового явления точно обозначил Осип Мандельштам: «Театр – основоположник украинской театральной культуры – верен своему назначению в “Макбете” и в “Шпане”» [8, с. 229].

Курбасу удалось создать национальную театральную культуру. Век ее был недолог. В 1930-е годы она была полностью вытеснена русской психологической школой и системой Станиславского, возведенными в идеологию. Принципы и идеологии, и эстетики будут насаждаться режиссерами Константином Хохловым, Юрием Лавровым и другими.

Национальная культура в 1920-е годы складывалась под европейским влиянием.

Крупнейший украинский филолог Юрий Шерех (1908–2002) писал, что: «У Курбаса творчество определялось тем, что его культурная основа была не российская, а немецкая, включая современный немецкий экспрессионизм. Без этого невозможно понять его спектакль «Газ» Кайзера и многие другие» [9, с. 144]. Н. П. Ермакова, автор нескольких книг о Лесе Курбасе, называет это «курбасовским пангерманизмом» [10]. В целом соглашаясь с позицией Ю. Шереха, хотелось бы уточнить, что речь идет о формировании Курбаса в рамках австрийской театральной культуры.

Национальная театральная культура начала формироваться на Украине на рубеже XIX – XX веков и тогда наибольшие достижения шли в русле неоромантизма. В 1910-е его сменяет экспрессионизм, а позднее на первый план начинают выходить тенденции, ориентированные на русскую культуру. «Но такое направление как экспрессионизм не только не исчезает с украинских подмоствок – оно широко представлено в многочисленных спектаклях МОБ, театра им. И. Франко. Его влияние ощутимо в других коллективах» [10, с. 109].

Экспрессионистская эстетика и проблематика спектаклей «Березиля» 1920-х годов воплощается, помимо прочего, в методе коллективного действия. Этот метод реализовался в спектаклях «Жовтень» (7 ноября 1922 года) и «Рур» (24 февраля 1923 года). По воспоминаниям одного из участников спектакля, пластическое решение преобладало над текстом: «Тут все

же доминировал пластический жест, часто переходящий в целую вереницу движений, подобных балетному мимансу, когда жестами заменяются слова. В «Руре» жест переходил в слово, а слово в движение, и вместе оно создавало действие» (цит. по: [10, с.114]).

Но качественный скачок произошел в следующем спектакле Курбаса – «Газ» Георга Кайзера (премьера 27 апреля 1923 года). Огромное число репетиций с участием большого количества исполнителей было направлено на построение сложного пластического рисунка массы, переходящего в танец. Современники отмечали, что Курбас сознательно строит движение массы на сцене по музыкальному принципу. В «Газе» реального или сценографического механизма не было. Не было и копирования механического движения. Но было превращение («перетворення») общей пластики всех исполнителей в самостоятельный сугубо театральный механизм.

Спектакль Курбаса «Газ» начинался с выхода на сцену рабочей массы, подобной древнегреческому хору. Каждый рабочий держал левую руку на плече впереди идущего. Темп движения нарастал и усложнялся, создавая ощущение работы заводского механизма, где каждая деталь вписывается в общую структуру. От одной из групп рабочих отделялся Писец (М. Савченко), доходил до конторки и сливался со стопками бумаг. Появлялся ирреальный персонаж – Белый господин (М. Домашенко) – воплощение «белого ужаса». Пластическое взаимодействие Писца, превратившегося в единственную рабочую функцию, и Белого господина (аллегории газа) контрастировало слаженной работе механизма-массы.

Фигуры Писца и Белого господина ассиметричны, движения дисгармоничны. С момента, когда критической черты, стихийные дисгармоничные жесты вырываются в пространство. Писец бросался к телефону и кричал «Инженер!». Инженер (Ф. Лопатинский) стремительно взбирался на пирамиду, смещенную в левую часть сцены и облепленную рабочими. Музыка и гул машин нарастали и сменялись звуком взрыва. Механизм-масса распался и тела-детали скатывались с конструкции. Хаотичность, разрешение, умирание воплощалось в пластическом решении и захватывало все пространство сцены.

«Пластика, движение в «Газе» были не просто виртуозными, но концептуальными, такими, которые заставляют говорить о полноценном

хореографическом плане спектакля» [11, с. 158]. Этот вывод Н. П. Ермаковой существенно отличается от общепринятого, по которому спектакли Курбаса начала 1920-х годов являются синтезом игровых форм (включая кино), выражением карнавальности и масочности, а также агитационности и социальности. Например: «Сценический “Газ” был решен как ритмическое действие-движение (тут были массовая акробатика, трюки и цирковые номера)» [12, с. 55–56]. По сути, на первый план выходило пластическое массовое действие с хореографией, просчитанной до каждого жеста. Движение сопровождалось энергетическим наполнением, в некоторых случаях переходило в танец²⁸, например, в первом действии.

Но те же исследователи отмечают особую роль сложной сценографии в спектаклях Курбаса. «Конструкции как бы давили своей тяжестью, заставляя человека дрожать перед силой индустрии. Действующие лица в спектакле – не живые люди, а образы-маски» [12, с. 56]. Действительно, сложные конструкции выполняли в спектаклях²⁹ функцию враждебности, конфликтности персонажей. В этом сказывается подход, противоположный В. Э. Мейерхольду. Его конструктивистские спектакли предполагали решение театральной площадки, максимально способствующее раскрытию актера. Экспрессионистские спектакли Курбаса никогда не допускали использования пространства и сценографии в конструктивистском плане. В частности, в статье художника «Березиля» Вадима Меллера есть намек на противопоставление и традиционному, и мейерхольдовскому театрам: «В старом реалистическом театре декоратор был ремесленником. В условном – дилетантом. Современность требует мастера» [10, с. 133]. Однако та же Н. П. Ермакова делает вывод о конструктивистских принципах спектаклей «Березиля».

В недрах «Березиля» была организована специальная хореографическая мастерская, в которой разрабатывались новые средства телесной выразительности.

Курбас привлек для работы в спектаклях по звуковой выразительности и по актерской энергетике киевского профессора И. А. Кунина, который со-

²⁸ Танец Дочери Сына Миллиардера с Офицером, а также танец Дочери с тремя Господами в черном.

²⁹ У Л. К. Белецкой речь идет о «Газе».

здал Театр чтеца с использованием «музыки сфер» древнееврейского песнопения. Очевидно, Курбас намеревался использовать энергетические центры и для пластической выразительности. Особенно важно, что Курбас связывает пластическую выразительность актера с системой Франсуа Дельсарта в соответствии с его эмоциональной наполненностью. В статье «Несколько слов о так называемой системе сфер гражданина Кунина» Курбас писал: «До Дельсарта никто никогда не занимался вопросом систематизации жеста. Поэтому систему Дельсарта я понимаю как первую ступень эволюции жеста. Действительно система Дельсарта то ли с помощью изучения ее, то ли эмпирическим путем всеми нами освоена. И хотя, возможно, кто-то не знает терминологии, система, как открытие возможностей, у большинства уже сидит в крови. <...> От дельсартовского жеста через стилизованный, а потом ритмизированный приходим к “перетворенному” жесту, “перетворенному ритмически”» [13, с. 587-589].

«Перетворения» (превращение) – основное понятие театральной теории и практики Леся Курбаса. Это – творческое художественное преобразование действительности по четким специфически театральным принципам, проявляющееся во всех средствах сценической выразительности, в том числе в пластике и в жесте. Характерно, что для Лабана отправной точкой в его исканиях также является Дельсарт.

Не вызывает сомнения, что хореография Лабана и пластические решения спектаклей Курбаса – явления однородные и выражают основные принципы экспрессионизма.

Сценический язык Курбаса существенно отличался от театрального языка немецких режиссеров-экспрессионистов. Украинский театровед Х. И. Веселовска считает, что «Большинство постановок произведений немецких экспрессионистов на украинской сцене, в том числе курбасовский «Газ», были мало похожи на немецкие постановки по этим пьесам» [14, с. 64]. Автор в качестве примера ссылается на постановку «Газа» Леопольдом Йеснером в берлинском Шиллер-театре, где пьеса трактовалась в «психологически-реалистическом плане». Можно предположить, что именно Курбас достиг адекватной драматургии полноценной экспрессионистической модели спектакля.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Хардт И.* Выразительный танец в Германии // Германия. XX век – Модернизм, авангард, постмодернизм. М.: РОССПЭН, 2008. С. 502–517.
2. *Sinisi S.* Kandinsky e la sintesi scenica astratta // Il teatro degli anni venti / a cura di L. Vazzoleu. Roma: Bulzoni, 1987. P. 87–96.
3. *Престон-Данлон В.* Рудольф Лабан сегодня и завтра // Танец в XX веке: сб. ст. Волгоград, 1998. С. 66–75.
4. *Сюке А.* Сцены. Танцующее тело: лаборатория восприятия // XX век. М.: НЛЮ, 2016. Т. 3. С. 351–370.
5. *Максимов В. И.* Театр и балет дада // Вестник Академии Русского балета. 2016. № 6 (47). С. 69–79.
6. *Laban R.* v. Die Welt des Tänzers: Fünf Gedankenreigen. Stuttgart, 1920. 262 S.
7. *Laban R.* von. Der moderne Ausdruckstanz. Wilhelmshaven: Noetzel, 2001. 160 S.
8. *Мандельштам О.* Слово и культура. М.: Сов. писатель, 1987. 320 с.
9. *Шерех Ю.* Пороги І запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології.: У 3 т. Харків, 1998. Т. 3. 431 с.
10. *Ермакова Н. П.* МОБ // Авангард и театр. 1910–1920-х годов. М.: Наука, 2008. 687 с.
11. *Ермакова Н. П.* Березільська культура: Історія, досвід. Київ: Фенікс, 2012. 511 с.
12. *Белецкая Л. К.* Украинский советский театр. Киев: Вища школа, 1984. 223 с.
13. *Курбас Л.* Декілька слів про так звану систему сфер громадянина Куніна // Курбас Л. Філософія театру / Упоряд. М. Лавінський. Київ: Основи, 2001. С. 586–589.
14. *Веселовська Г.* Український театральний авангард. Київ: Фенікс, 2010. 367 с.

2.5. ТЕАТР И БАЛЕТ ДАДА (К СТОЛЕТИЮ ДАДАИЗМА)

Исследователь и теоретик модернистского искусства Петер Бюргер писал в 1974 г. о дадаизме: «Акция дадаизма не обладает характером произведения, и все же мы имеем дело с аутентичным произведением художественного авангарда» [1, с. 78]. Речь идет о направленности не на создание произведения, а на кратковременную акцию, в которой важен сам процесс. П. Бюргер справедливо указывает, что само понятие произведения искусства кардинально меняется. Исследователь рассматривает в качестве примера деятельность Марселя Дюшана, который с 1913 г. обозначает в качестве произведения искусства продукты массового производства, преимущественно максимально утилитарные. «Реди-мейды Дюшана – не произведения искусства, а манифестации» [1, с. 81]. Делается закономерный вывод, что подобные произведения не допускают повторений, так как подразумевают, прежде всего, провокацию.

Однако уникальность произведения, не предусматривающая развитие традиции, не является спецификой дадаизма. Самым ярким примером можно считать «Черный квадрат» Казимира Малевича – полный отказ от отображения жизни и абсолютное упрощение «сюжета» до столкновения черного и белого. То есть тенденция к вовлечению в поле искусства заведомо нехудожественного объекта была общей для футуризма, дадаизма и целого ряда направлений. Строго говоря, Дюшан двигался в сторону сюрреализма, предвосхищая его. Одним из основополагающих принципов сюрреализма будет перенесение объекта в контрастный контекст. Так вот, Дюшан перенесил бытовой предмет (писсуар) в контекст музея (и переименовывал писсуар в фонтан).

Формулирование задач дадаизма и превращение его в широкое художественное движение связаны, прежде всего, с деятельностью немецкого поэта, романиста, драматурга, историка Хуго Балля.

Театральному проекту, задуманному Хуго Баллем вместе с Василием Кандинским в Мюнхене, помешала осуществиться Первая мировая война. Летом 1915 г. Балль прибывает в Цюрих вместе со своей женой, известной в Мюнхене танцовщицей Эмми Хеннингс. Антимилитаристские убеждения привели их к неизбежной эмиграции, причем Хеннингс привела восемь ме-

сяцев в немецкой тюрьме. 5 февраля 1916 г. начались программы «Кабаре Вольтер» – ежевечерние акции с участием международной команды дадаистов: Марселя Янко, Тристана Тцара, Ханса Арпа и др. Знаменательно, что Балль был инициатором исполнения произведений не только дадаистов, но также песен Аристиды Брюана, стихов Кандинского и Блеза Сандрара, сцен Ф. Ведекинда, «Короля Убю» А. Жарри.

Хуго Балль вводит одну из собственно дадаистских форм художественного произведения – симультанные стихи. Поэты разных стран исполняли одновременно стихотворение на разных языках. Переводы не находились в строгом соответствии друг с другом, звук имел не меньшее значение чем слово, добавлялось музыкальное сопровождение. Балль, Янко, Хюльзенбек, Тцара добивались абсолютной гармонии в воспроизведении заумного языка. Помимо симультанной использовалась брюистская поэзия, т. е. «искусство шумов». Эта идея возникла в итальянском футуризме. Однако если у Луиджи Русоло возникала независимая от реального сюжета звуковая и шумовая партитура, то у дадаистов ее появление связывалось с конкретным сюжетом. По замыслу Балля звуко-шумовая партитура максимально расширяла сюжет и усиливала эмоциональное воздействие. Таково «Рождественское действо» (Krippenspiel) Хуго Балля, показанный в «Кабаре Вольтер» в 1916 г.

Балль никогда не преследовал цель создать из дада художественное направление. Для него дада противопоставлялся любым направлениям, а любая акция дада противопоставлялась созданию произведения по законам жанра и вида искусства. Созданием направления будет заниматься Тристан Тцара. Балль – инициатор, идеолог, пионер. Он также был создателем журнала «Дада». Из создаваемого направления он уйдет.

В январе 1917 г. открылась «Галерея Дада», сменившая «Кабаре Вольтер» и сделавшая дадаизм доступным более широкой публике. Деятельность «Галереи Дада» не ограничилась выставками картин и чтением лекций. Развитие театральных форм двинулось здесь в сторону танца, благодаря экспериментам Софи Тойбер, работавшей ранее с Рудольфом фон Лабаном. Танец, направленный на свободное эмоциональное выражение, Х. Балль воспринимал как связующее звено между визуальными и поэтическими искусствами. Возникающий рисунок танца Балль сравнивал с нанесением татуировки на

тело. Выявление первобытной природы в экспрессивном танце было адекватным дадаистским стихам Балля, передающим звуками универсальные общечеловеческие ощущения от конкретных процессов.

Рудольф фон Лабан так формулировал в 1920 г. задачи «выразительного танца»: «Энергия излучается мышцами лица. Тело со всеми своими членами, поначалу лишь следовавшее силе земного притяжения, теперь противопоставляет ему собственное напряжение и вытягивается вверх, выгибая подъемы стоп и округляя грудь. Рука, до сего момента опущенная вниз, поднимается в положение, противоречащее закону инерции. Другая рука и отведенная назад нога, едва касающаяся пола, в своем парении удерживают равновесие» [2, s. 13].

Таким было танцевальное представление Тойбер «Песня летучих рыб и морских коньков», яркое и экспрессивное.

В апреле 1917 г. Балль сам приступил к постановке танца с танцовщицами из группы Лабана. Пять девушек в негритянских ритуальных масках и длинных черных плащах совершали синхронно повторяющиеся ритмизованные движения. Однако это была последняя попытка театрального представления в «Галерее Дада».

Софи Тойбер еще предпринимала в 1918 г. в Цюрихе попытки продолжить театральные акции, включая в них куклы-марионетки собственного изготовления.

В апреле 1919 г. в цюрихском концертном зале Кауфлойтен состоялось представление, организованное Тристаном Тцара. Вечер начался с лекции шведского художника Викинга Эггелинга, создателя первых абстрактных кинофильмов. Затем было танцевальное представление в исполнении Сюзанн Перроте и Кетэ Вульф. На лицах танцовщиц были огромные ритуальные маски, созданные Янко. Декорации, написанные Хансом Рихтером и Хансом Арпом, состояли из широких бумажных полос и черных абстрактных фигур. Кроме двух танцовщиц другие персонажи обозначались предметами и манекенами. Музыка Шёнберга и Сати исполнялась под аккомпанемент африканских барабанов.

Заданная танцевальная тема связывала все представление. После первой части звучали стихи из «Le Fièvre du mal» Тцары, в которых обыгрывались сочинения из сборника Бодлера «Les Fleurs du mal». Так, «Цветы зла»

превратились в «Лихорадку зла». Стихи исполнялись симультанно двадцатью чтецами. Потом манекены из предшествующего танца были задействованы в качестве театрального реквизита при чтении манефестов, после чего – разгромлены зрителями. Далее шел танец «Черный какаду» в исполнении пяти танцовщиц Лабана (вероятно тех самых, с которыми работал Балль). Девушки были в масках Янко и в костюмах в виде спиралей.

Одновременно в Париже выходит первый номер журнала «Литератор», издаваемый группой Бретона. Многие французские авангардисты, включая Жана Кокто, солидаризируются с дадаизмом. Тцара устремляется в Париж.

К тому времени Балль и Эмми Хеннинг уединяются в деревне в кантоне Тичино. Последующие годы Балль занимался в основном изучением мистических учений и не обращался ни к театру, ни к организационной работе. Скорее всего, превращение дадаизма в художественное направление оказалось для него неприемлемым, а окончание мировой войны сразу привело к «расползанию» швейцарского братства по национальным квартирам.

Один из организаторов цюрихской группы Хюльзенбек создает подобное объединение в Берлине в феврале 1918 г. Ее представления, чтения стихов и лекции имели характер театрализованных костюмированных представлений. Герхард Прайс исполнял «танец-трот», изображая обывателя в котелке, передвигающегося на полусогнутых ногах и размахивающего руками. Рауль Хаусман, больше склонный к лекциям, чем к сцене, изобрел танец «шестьдесят одно па». С конца 1919 г. «танцевальность» дадаизма начала сопровождать театральную концепцию театра Трибюн. К этому времени из Кенигсберга в Берлин переехал будущий великий режиссер Эрвин Пискатор. Его понимание театра, как соединения всех искусств, нашло поддержку \

в среде дадаистов. Первое же представление состояло из текстов Хюльзенбека, демонстрации фотографий на экране, перебранки с публикой. Режиссер, возвышавшийся на лестнице над сценой, руководил представлением, разворачивавшимся спонтанно.

В 1919 г. Макс Рейнхардт поставил в «Дойчес театре» трагедию «Орестея» Эсхила – один из первых экспрессионистских спектаклей. Дадаисты сыграли пародию на него. То была «Орестея со счастливым концом» Вальтера Меринга. Удивительно было то, что спектакль состоялся в Кабаре Рейнхардта «Шум и дым».

После 1919 г. лидеры берлинского дадаизма разъезжаются по германским землям, а театральные тенденции начинают развиваться в иной эстетике, близкой к экспрессионизму. В 1920 г. Пискатор организует в Берлине «Пролетарише театер», а фон Лабан разрабатывает собственную хореографическую систему. Отдельные театральные акции еще происходят. В Кёльне Макс Эрнст при участии Ханса Арпа устроил визуальную акцию «Флюидоскептика Хротсвиты Гандерсгеймской», ассоциативные образы которой отсылали к первому немецкому драматургу Х в.

Центр театрального дадаизма переместился в Париж. В отличие от Швейцарии и Германии, во Франции к этому времени уже зародилась сюрреалистическая традиция в театре [3]. Началось все со спектаклей Раймона Русселя. В 1911 г. в театре Фемина была показана инсценировка его романа «Африканские впечатления». Среди персонажей – Дождевой червь, играющий на цитре. Капли его слёз падают на струны и издают звук. Попытки Р. Русселя предшествовавшие эстетике дадаизма, были восприняты французскими сюрреалистами, но в состав группы сюрреалистов Р. Руссель не вошел.

Затем был балет. В 1913 г. по заказу Жака Руше в «Театре дез Ар» был поставлен балет «Пир паука» на музыку Альбера Русселя (либретто Ж. де Вуазена), в котором декорация изображала паутину, натянутую по диагонали от колосников к рампе. Игровое пространство занимало весь объем сцены; персонажи-насекомые перемещались по паутине. В этих постановках имитировались реальные «физиологические» ситуации и узнаваемые персонажи лишались привычного контекста, переносились в контрастную атмосферу феерии.

Эта линия была продолжена в балете «Парад» (1917) в «Русских сезонах» Дягилева. Сюрреализм балета хорошо известен, но он сочетался с элементами футуризма и дадаизма. Гигантские костюмы менеджеров максимально ограничивали возможности танцовщиков. В других партиях сценические приемы разрушали сюжет.

В том же году состоялась премьера пьесы Г. Аполлинера «Груды Тиресия», написанной гораздо раньше.

В отличие от Швейцарии и Германии, дадаизм во Франции развивался совсем в иных условиях. Закончилась мировая война, антимилитаристская тема потеряла актуальность. Зато на первый план вышла антибуржуазная те-

матика, предполагающая провоцирование «добропорядочного» обывателя. В этом просматривалась связь с предвоенным футуризмом. Однако эстетика была другая – не абстракция и самостоятельная художественная реальность, а доведение обыденности до абсурда. Основной формой произведений становятся театрализованные акции, направленные на привлечение широкого зрителя. Отсюда новая главная тенденция – создание произведений из всех возможных видов искусств и размывание границ этих искусств. Будучи профессионалами в своих областях деятельности, дадаисты занимались любительством в других видах искусств. С одной стороны это снижало художественный уровень, но с другой – разрушало непреодолимый барьер между общепринятым каноном и живым непосредственным высказыванием.

В начале 1920-х гг. все дадаисты стали актёрами. В Париже регулярно устраивались вечера из десятков музыкальных, театральных, изобразительных (вплоть до кино) произведений. На некоторых вечерах была представлена дадаистская драматургия.

27 марта 1920 г. такой вечер состоялся в театре О. Люнье-По «Эвр». В этот день, в частности, на сцене была сыграна эпатажная пьеса дадаистского драматурга Жоржа Рибмон-Дессеня. В качестве актера он пробовал себя в комедии дадаистов А. Бретона и Ф. Супо «Пожалуйста». Позже, когда у Бретона сформируется сюрреалистическая модель творчества, он с группой сторонников порвет с дадаизмом и будет демонстрировать неприязненное отношение любым театральным формам.

Одним из главных событий вечера в театре «Эвр» стала одноактная пьеса Рибмон-Дессеня «Немой чиж», трех персонажей в которой играли А. Бретон, Ф. Супо и Луиза Барклай (или А. Валер). Характерно, что Рибмон-Дессень не играл в своих пьесах, но активно участвовал в других. Вероятнее всего, это вызвано необходимостью авторской режиссуры, поглощающей драматурга всецело.

Среди исполнителей практически не было профессиональных актеров. Традиционные школы исполнения отвергались, зато приветствовалась естественность поведения на сцене и общение с публикой, активно выражающей свои эмоции. Кстати, профессиональные исполнители на этом вечере не выдерживали агрессивного поведения зрителей, а поэты выдерживали.

Завершала вечер (уже ночью) программная пьеса Тристана Тцара

«Первое небесное приключение мсье Антипирина», в которой главную роль играл автор, близкий в своем дадаизме патетике футуризма, и сохранявший принципы цюрихского дада.

У Тцара персонажей много Они максимально абстрактны. Костюмами являются бумажные мешки разных цветов, на которых написаны имена. Диалоги, которые они ведут, могут принадлежать любому из них. Абстракция нарушается использованием случайных бытовых предметов, например, велосипедным колесом, которое становится частью персонажа. Тем самым, возникает «биообъект», доведенный до совершенства через много лет Тадеушем Кантором.

Благодаря организаторскому таланту Люнье-По зал был полон обывательской публикой, которая возбуждалась от увиденного с каждой минутой. Направленность дадаистов на разрушение жанровых и сюжетных структур достигала результата в освобождении сознания зрителей и высвобождении энергии.

При этом становилось очевидным различие между предыдущим этапом театрального модернизма и дада. «Король Убю» А. Жарри, равно как и футуристический «Король Бомбанс» Ф. Т. Маринетти (1909), для создания нового героя XX в. использовали несовместимые ранее театральные жанры, сталкивающиеся канонические сюжеты и яркий сценический язык. Дадаизм же использовал театр для опровержения самого понятия произведения искусства противопоставляемого реальности. В произведениях дадаистов творческим становился сам процесс создания произведения. Творением становилось не столько произведение, сколько сама жизнь.

Поэтому на акциях дадаистов, росло сопротивление дада (в лице Тцара, Пикабиа, Рибмон-Дессеня), стремящегося к эпатажу и тотальному разрушению форм – нарождающемуся сюрреализму. Бретон, Супо, Арагон как представители сюрреализма стремились донести до публики новые идеи и противопоставить обыденной логике логику подсознания («эстетику сна»).

10 июня 1921 г. в «Студии де Шанз-Элизе» состоялось представление «Салона Дада». Все девять номеров программы были театрализациями, но некоторые представляли собой именно театральные формы. Поэт Валентин Парнах представил танец «Чудесная домашняя птица». Парнах занимался в Петербурге в студиях Мейерхольда, а к 1921 г. объездил со своими

хореографическими миниатюрами Францию, Италию, Испанию. Самый известный его номер «Жирафовидный истукан» передавал в танце ощущение впечатление от Эйфелевой башни [4, с. 105–106]. В «Чудесной домашней птице» он был одет в широкую рубаху с еще более широкими рукавами. На спине в виде крыльев были прикреплены спортивные бутсы, а к правой руке – нога манекена. Отстукивая ритм искусственной ногой, Парнах исполнил «эксцентрический» танец, состоящий из конвульсивных энергичных движений. Для дадаистов была важна естественность выражения и нарочитая «непрофессиональность», разрушающая штамп. Впоследствии поэт Парнах будет танцевать в спектаклях Мейерхольда.

Особенное значение имел последний номер программы «Салона» – спектакль «Газовое сердце» по пьесе Тцара, в котором танцевальные интермедии также исполнил Парнах.

Персонажами спектакля были части лица человека. Эти роли исполняли Рибмон-Дессень, Супо, Арагон, Перес, сам Тцара. На авансцене располагался персонаж Шея, в центре сцены – Нос. Глаз, Ухо, Бровь располагались в соответствующих местах, но поскольку существовали в единственном числе, то постоянно перемещались по сцене. Костюмы, выполненные Соней Делоне, представляли собой плоские картонные ширмы, из-за которых торчали головы и руки исполнителей. Совершенно очевидно близость замысла этого спектакля оформительским принципам Павла Филонова, воплотившимся в спектакле «Владимир Маяковский» в Первом в мире футуристов театре в Петербурге в декабре 1913 г. Реплики персонажей «Газового сердца» многократно перечисляли предметы, ассоциируемые с органами чувств. Реплики по смыслу противоречили друг другу. Сидящий в конце зала Оратор начинал комментировать и восхищаться пьесой, а персонажи на сцене объединялись в лицо и начинали повторять зрителям: «Идите спать». В спектакль был включен танец Валентина Парнаха, который исполнялся стоя и лежа и состоял из механических резких конвульсивных движений.

В «Газовом сердце» максимальное упрощение фабулы, смысловая и визуальная однозначность персонажей были направлены на доведение до абсурда действия на сцене и компрометирование зрителя, присутствующего на бессмысленном действии. Однако, поскольку действие переносилось

в зал, оно провоцировало зрителя к соучастию (как и зрителя спектаклей петербургских футуристов).

Бретон и Элюар уже вне сценария спектакля бросились на сцену и устроили драку с Тцара. Спектакль, во многом строящийся на импровизации и преодолении рампы, закономерно перерастал в хепенинг.

Именно здесь произошло размежевание сюрреалистов и дадаистов. В 1922 г. Бретон попытался устроить объединяющий представителей всех авангардных направлений и новых журналов Парижский конгресс. Дадаисты во главе с Тцара решительно отвергли это объединение в силу неприятия любых социальных структур, а также убежденности в том, что дадаизм это не художественное направление, а душевное состояние, мировоззрение, образ жизни. Публичная перепалка в газетах закончилась выпуском дадаистского манифеста «Бородатое сердце».

6-7 июля 1923 г. под тем же названием прошли вечера дадаистов в театре «Мишель». В программу вечеров была включена новая постановка «Газового сердца» Тцара. Хорошо известна фотография запечатлевшая двух персонажей, стоящих за плоскими костюмами работы Сони Делоне. Эти костюмы больше не изображают органы, а имеют условный человеческий вид. Роли в спектакле сыграли сама Делоне и Рене Кревель – будущий автор сюрреалистических романов.

Дадаисты вели борьбу с родственными им группами (сюрреалистами, футуристами) на всех фронтах. 17 июня 1921 г. группа во главе с Тцара устроила скандал на представлении брюнистского концерта Луиджи Руссола в «Театре де Шанз-Элизе» в Париже. Они свистели, кричали, разбрасывали листовки в зале. Для защиты оркестра шумовой музыки Ф. Т. Маринетти пришлось вызвать полицию. На следующий день, 18 июня, дадаисты практически сорвали премьеру «Новобрачных на Эйфелевой башне» Жана Кокто в том же театре. Кокто поставил свою пьесу силами труппы Шведского балета Макса де Море, с хореографией Жана Бёрлина, на музыку композиторов «Шестерки». Атональная музыка и танец модерн, включенные пьесу, почти полностью соответствовали эстетике дадаизма за исключением одного параметра – это было законченное произведение в профессиональном исполнении. По этой причине дадаисты фактически заглушили музыку «Шестерки», а критика в прессе разгромила спектакль Кокто.

Дальнейшее развитие дадаизма происходит на фоне мощного движения сюрреализма.

Дадаистская и сюрреалистическая драматургия в определенный момент развиваются параллельно, имеют общих предшественников: при этом дадаизм – родоначальник, а сюрреализм – последователь.

Типичная дадаистская пьеса – «Немой чиж» Ж. Рибмон-Дессеня (1920). Супруги Рике и Барата с первых реплик пытаются идентифицировать себя и подобрать соответствующее имя. Далее они будут настаивать на том, что Рике – охотник, а также повелитель мира, а Барата – Мессалина, которая, однако, не любит любовь. Тема любви проходит через всю пьесу и определяет её фабулу. Отношения супругов выражаются контрастными чувствами и стремительными переходами от приступов нежности до избиения друг друга на сцене. Когда Рике уходит на охоту, он забирается на вершину стремянки на сцене и оттуда рассказывает, что он на вершине власти, что существует только он. Причем Рике перечисляет органы своего тела, которые соотносятся с пространством вселенной. Барата (в параллельном монологе) презирает мужчин, но настаивает, что она Мессалина.

Появление нового персонажа Окра вызывает процесс идентификации, угадывания маски героя. Для Рике Окр – делегат Исландии (комический контраст заключается в том, что визуально Окр – негр). Окр в Мессалине-Барате видит Богоматерь. Себя Окр считает композитором Гуно. Барата наконец влюбляется в него: в его имя (Гуно), в его цвет кожи. Главное, что презрение к любви сменяется полным погружением в неё.

Общий разноуровневый конфликт постепенно конкретизируется: любящий власть Рике живет в абсолютно «реальном» мире, а для композитора Окра главная ценность – его чиж, которого он научил своим мелодиям. Проблема в том, что чиж немой и этих мелодий никто не слышит. Символистская тема невыразимости чувств и знаний получает здесь предельное и гротескное развитие: сущность невыразима не только словами, она невыразима и неопределима никак. Вероятно, ее вообще нет.

Если заявления Рике становятся все прагматичнее и агрессивнее, то чувства Бараты утоньшаются до такой степени, что она слышит невыразимую музыку, слышит пение планет и звезд. Однако сюжет не сводится к любовному треугольнику. Рике живет охотой, Окр музыкой, любовь

Бараты оказывается не востребованной. Барата сохраняет свой облик Мессалины и требует от Окра любви: бросается на него, борется с ним. Рике принимает их за дерущихся пантер и застреливает. Немой чиж становится его добычей, и он упивается своим мнимым господством.

Дадаистская пьеса максимально схематизирована, но сохраняет четкость фабулы и развитие конфликта, перерастающего из семейной ссоры в любовный треугольник, а затем в трагедию нереализованной любви и невыразимого творчества, уничтожаемых обывателем. Тема исчезновения человека, растворения его в мире и невозможности самоопределения сопровождается у Рибмон-Дессеня стремлением героев реализовывать свои чувства. Трагическая развязка не нарушает общей гротескной направленности.

В 1923 г. сюрреалист Роже Витрак написал пьесу «Тайны любви» («Таинства любви»). В 1927 г. А. Арто поставил ее в Театре «Альфред Жарри». К тому времени у Витрака было уже несколько многоактных пьес. В отличие от пьес других сюрреалистов, для которых характерна краткость и направленность на выражение какой-то одной основной идеи, пьесы Витрака сохраняют сложную и четкую структуру построения и разнообразное использование приема «театра в театре».

«Тайны любви» начинаются с Пролога, в котором главный герой Патрис рисует на стене дома портрет и занавес опускается. Мы присутствуем на окончании какого-то неизвестного представления. Новый спектакль начинается в зрительном зале, а в глубине сцены – сцена другого театра. В театре происходит объяснение в любви.

Чувства Патриса и Леа переходят в ревность, так как оживают их воспоминания. Множественные персонажи в той или иной степени – двойники главных героев, их ипостаси. Этот мнимый хаос сюжетов прекращает Директор театра, который сообщает, что автор пьесы Теофил Муше покончил с собой. Теперь подключается публика, требует автора и окровавленный автор материализуется. Это только одна картина «Тайн любви» из пяти.

Перед развязкой появляется Автор, чтобы вручить Леа и Патрису револьверы – единственное средство решить проблемы. Леа в конце концов стреляет в зал, и Патрис в ужасе, что она убила зрителя.

Выстрелы и буйства в равной степени близки агрессивной атмосфере дадаизма и сюрреализма, но драматургия дада несет трагическую идею оди-

ночества человека, его обреченности и гибели, а в пьесах сюрреалистов есть вовлечение зала и невозможность реального разрешения (хотя в последних смерть, причем беспричинная, случается часто).

Для драматургии обоих направлений характерна идея исчезновения индивидуальности, обезличивания героя и поиска масок-штампов. Для сюрреализма это всего лишь бесконечный калейдоскоп личин, соответствующий калейдоскопу обрывающихся сюжетов. В дадаизме герой принимает образ и срашивается с ним. В «Немом чиже» Окр становится композитором Гуно и умирает с этим «выбором». В *Krippenspiel* Х. Балля [6] Дева Мария пытается избежать своей участи, но осознает неизбежное, смиряется с ней и действует, зная будущее. Сюрреализм доводит четкие конструкции до абсурда, а в дадаизме абсурдна жизнь, которую отражает сцена (но действие стремится к разрешению ситуации).

Тенденция к преодолению реальности и созданию самостоятельного художественного мира явно сближает дадаизм с футуризмом. Существенное различие заключается в тотальном разрушении в дадаизме языковых структур и общепринятых реалий. Футуризм же ставит задачу создания нового языка, доступного всему человечеству, и провозглашает рождение нового мира («Иордано Бруно» И. Терентьева, «Победа над Солнцем» А. Крученых, «Зангези» В. Хлебникова).

Французский исследователь Марк Даши сравнивает спектакли футуристов и дадаистов на предмет воплощения синтеза искусств: «Содружество, в котором устанавливалась связь между художниками, писателями и режиссерами <...> можно представить себе, например, в русской футуристической опере 1913 года «Победа над солнцем» Крученых, Матюшина и Малевича (с прологом Велимира Хлебникова), где <...> в первый раз был представлен черный квадрат – черный прямоугольник на торсе могильщика и на сценическом занавесе. А десять лет спустя – в дадаистской пьесе «Газовое сердце» Тристана Тцара с Соней Делоне, где действительно жизнь будет ускоряться во всех направлениях, потому что будущие сюрреалисты будут осваивать пути, проложенные на сцене дадаистами» [7, p. 162–163].

Несомненная связь (и противопоставление) обнаруживается при сравнении дадаистской драмы с драматургией экспрессионизма – «драмой

крика». Первые экспрессионистские пьесы были написаны еще до Первой мировой войны: «Нищий» Рейнхарда Зорге, «С утра до полуночи» Георга Кайзера (обе – 1912), однако ставились, начиная с 1916 г. «Нищий» поставлен Максом Рейнхардтом в берлинском «Дойче театре», «С утра до полуночи» в Мюнхене – Отто Фалькенбергом (оба – 1917).

В пьесе «Нищий» Поэт протестует против всего, что его окружает. Протест выражается в крайне эмоциональных и бессвязных монологах героя, а также в его стремлении создать новый театр и разрушить грань между реальностью и игрой. Отец героя грезит о переселении на Марс, и вся сцена преобразается в красном освещении. Одна из массовых сцен происходит в кафе, где официанты разносят газеты посетителям, и они «пожиранием» новости, требующим все больше фактов об убийствах, войне, катастрофах. Подсознание Поэта реализуется в убийстве им Отца и Матери.

В экспрессионизме герои обезличены изначально, но пытаются себя идентифицировать, как и герои пьес дада. Как и у дадаистов, произведения экспрессионистов превращаются по ходу сюжета в творения самих героев (иногда появляется автор). Один из главных принципов «драмы крика» – монтаж эпизодов, связанных лишь «путешествием» героя. Такова пьеса «С утра до полуночи» – путь Кассира к своей смерти. Монтажность проявляется также в структуре дадаистских пьес.

В своем «выразительном танце» воплотил эстетику экспрессионизма связанный с дадаизмом в ранний период своего творчества Рудольф фон Лабан. В этой новой танцевальной форме есть и символика цвета, и максимальная эмоциональность движения, и самостоятельность движений различных частей тела, и естественность внутреннего ощущения: «Экспрессионист выхватывает частности. Удлиненная рука показывает важность определенного жеста в общем аккорде выразительности. Цвет не является ни носителем знакомых и логически упорядоченных единичных форм, ни отображением общего настроения. Он выступает самовластно, акцентируя основной тон выражаемого. Жадность выражается как хватающая кроваво-красная рука. Завистливая рука оказывается желтой. Тени и контуры обвивают, разделяют, соединяют воспринимаемые вещи произвольными мерцающими кривыми линиями и рублеными углами, разрывающими картину, перекрещиваясь друг с другом. Ход мыслей и жесты кажутся захваченными в клещи, зажатыми» [2, s. 159].

Дадаизм рождается на перекрестке многих авангардных направлений и сохраняет свою неповторимость. Отличительным признаком его является тотальное соединение всех видов искусств и устремленность к открытой театрализации, когда сцена становится единственной подлинной реальностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бюргер П.* Теория авангарда. М.: VAC press, 2014. 196 с.
2. *Laban R. V.* Die Welt des Tänzers: Fünf Gedankenreigen. Stuttgart: Walter Seifert, 1920. 262 s.
3. *Гальцова Е. Д.* Сюрреализм и театр. М.: Гуманитарная академия, 2012. 542 с.
4. *Сироткина И.* Свободное движение и пластический танец в России. М.: НЛО, 2011. 319 с.
5. Мои танцы – эксцентрического характера... // Мнемозина. Документы и материалы из истории отечественного театра XX века. М.: Индрик, 2014. Вып. 6. С. 534-554.
6. *Каминская Ю. В.* Рождественское действо, «sauchemar» и балалайки. О дадаистском кабаре и драме Хуго Балля «Криппеншпиль» в сценических воплощениях // Театрон. 2015. № 2. (16). С. 28–37.
7. *Dachy M.* Ou reste donc la scene du theatre experimental? // L'art en scène. Bois-le-Roi, 1992. P. 161–170.

2.6. СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ НА СЛУЖБЕ ИСКУССТВА: НОВАЯ ЖИЗНЬ ТАНЦА

Технологический прогресс тотален: он затрагивает все области человеческой жизнедеятельности, зачастую – даже вопреки ожиданиям и чаяниям самого человека. Современный житель большого города – вольно или невольно – становится не просто наблюдателем, но и участником/пользователем самых разных достижений технической мысли, в том числе – в сфере художественного производства. Актуальное состояние культуры оценивается исследователями и практиками как индустриальное, то есть включенное во всеобщий социальный процесс производства/продвижения/потребления произведенных услуг/продукта. *Культурные индустрии*³⁰ – феномен, основанный, прежде всего, на практиках тиражирования исходного образца. Войдя в самом начале XX века в «эпоху технической воспроизводимости» [1], культура в целом и искусство, в частности, продолжает развиваться и углубляться именно в этом своем модусе.

Искусство современности стало ареной реализации многочисленных технических достижений: в первую очередь это касается киноиндустрии и дизайна как изначально возникших на базе таковых, во вторую – сферы изобразительных и исполнительских искусств, более ортодоксальных в силу укорененности многовековых традиций. Театр, музыка и танец значительно расширили свои возможности благодаря внедрению различных инноваций, позволяющих комплексно воздействовать на зрителя, особенно молодого, привыкшего к интерактивному взаимодействию с окружающей реальностью. Можно сколь угодно бесконечно спорить об утрате аутентичности, камерности, «ремесленности» произведения искусства, изначально заточенного на тиражирование и созданного при участии «бездушного» оборудования. В рамках данной статьи мы такую цель не ставим, но планируем вернуться к этой – однозначно интересной – проблематике.

³⁰ См. более подробно: Дробышева Е.Э. Ценностные стратегии культурных индустрий // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 2 (23). С. 106–114; Дробышева Е.Э. Культурные индустрии в современной социокультурной архитектонике // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 1 (26). С. 6–13.

Здесь мы хотим проанализировать возможности привлечения актуальных технологических разработок для развития современного танцевального искусства. Особенно нас будут интересовать мультимедийные практики, позволяющие непротиворечиво объединить традиционную драматургию с новейшими сценографическими приемами, в результате чего создается новая художественная реальность, со-временный культурный текст.

Реализацией подобных проектов занимаются и зарубежные, и российские постановщики. Среди отечественных, прежде всего, следует назвать Театр русского балета «Talarium et Lux» («Балет и свет»)³¹ под управлением Михаила Лавровского. Он открылся в Москве в 2012 году и уже в мае 2013 года выпустил первый спектакль – «Щелкунчик». «Первая постановка <...> получила большой резонанс в прессе и по телевидению. Это синтез великой школы русского балета – с ее шедеврами классического наследия – и самых свежих и актуальных направлений технологического наполнения спектаклей» [2]. В сентябре 2013 года в театре состоялась премьера программы «Шедевры мирового балета», куда вошли номера из «Корсара», «Дон-Кихота», «Лебединого озера», «Па-де-Катр» и «Пламени Парижа». В июне 2014 года был выпущен балет «Лебединое озеро», в сентябре 2015-го – балетный спектакль «Жизель» в 3D³².

Видео-контент для этих спектаклей пишется высокопрофессиональными художниками–аниматорами. Вот что говорят сами авторы проекта: «Мультимедийный контент – не только замена обычных декораций, а еще и полноценное пространство, где происходит развитие драматургических линий балета. Таким образом, персонажи могут сначала появляться на проекционных экранах и, трансформируясь, переходить в реальное сценическое пространство, становясь живыми действующими лицами и, соответственно, появляется возможность взаимодействия на сцене артистов и виртуальных персонажей, существующих в пространстве анимационного видео. При создании медиаконтента используются технологии компьютерной анимации, компьютерной графики и флеш-анимация» [2].

³¹ Сайт театра «Talarium et Lux». URL: <http://www.talarium.com/> (дата обращения: 11.02.2017).

³² 3D (от англ. 3-dimensional) – что-либо, имеющее три измерения: трехмерное пространство; трехмерная графика; объемный звук.

Спектакли «Talarium et Lux» – это «интеграция хореографии и возможностей компьютерной графики. У зрителя действительно должно создаться ощущение, что персонажи живут внутри фантасмагории. Для этого мы создали специальную конструкцию из пяти экранов с несколькими планами – действие будет переноситься со сцены на экраны и обратно. Графика – это не просто украшение, она двигает действие, помогает раскрывать историю на сцене, подчеркивать ее сказочность. При помощи обычных декораций такого эффекта добиться сложно. На проекционных экранах есть возможность визуально мгновенно менять геометрию пространства, делать графические акценты, трансформировать место действия. Чтобы сочетание графики и хореографии было наиболее выигрышным, специально под наши спектакли меняются некоторые мизансцены – артистам придется нелегко. Им нужно будет не только исполнять хореографию, идти за музыкой, проживать роли, но и помнить, какие изменения происходят на экранах, чтобы действовать синхронно с анимацией. Такого в балете еще не было! Однако все канонические номера останутся без изменений – это абсолютно классические постановки, но рассчитанные на восприятие современного зрителя», – декларируют разработчики [2].

Руководитель театра Михаил Лавровский³³ считает, что «настоящее классическое оперное и балетное искусство – это искусство большого дыхания, подобно красоте, разуму, высокому чувству, никогда не сможет потерять интерес зрителя. Разумеется, новое слово в искусстве необходимо, но оно должно быть представлено лишь профессионалами, в разумных пропорциях. При этом современный русский балет живет по законам шоу-бизнеса; иначе ему не выжить и не удержаться перед зрителем. XXI век диктует свои правила и надо учиться подстраиваться под них. Классика обретает новые формы. Время идет вперед и его не остановить, поэтому искусство, в том числе балет, тоже видоизменяется, следуя запросам современного человека» [3].

³³ Михаил Лавровский – сын выдающегося балетмейстера и деятеля культуры Леонида Лавровского. Народный артист СССР (1976), лауреат Ленинской (1970) и Государственной (1976) премий СССР, премии Ленинского комсомола, премии правительства Москвы, лауреат семи международных конкурсов, обладатель премии Вацлава Нижинского Парижской академии танца (1972), исполнитель семнадцати ведущих партий Большого театра (1961–1986). Двадцать с лишним лет назад Михаил Леонидович организовал в Москве хореографическую школу и дал ей имя своего отца [3].

Новейшие технологии в искусстве сегодня позволяют не только моделировать будущее, но и буквально заглянуть в прошлое. Благодаря техническому развитию систем виртуальной³⁴ и дополненной³⁵ реальности, сейчас мы имеем возможность создавать рукотворные симуляции, мало отличимые от реальности.

Используя новые технические возможности, команда энтузиастов из Санкт-Петербурга³⁶ приступила к разработке и реализации уникального проекта по воссозданию постановок балета «Русских сезонов» в технологии VR. Благодаря этой – до сего дня недоступной – возможности можно увидеть то, о чем можно было только прочитать в воспоминаниях и мемуарах выдающихся артистов, постановщиков и их современников. В качестве первого объекта реконструкции выбран балет «Le Spectre de la Rose» Вацлава Нижинского. Задача проекта – перенести зрителя в ложу театра, откуда он сможет насладиться величием гения прославленного танцовщика, визуально оценить его физические и актерские возможности.

Вацлав Нижинский был не только кумиром своего времени, он и сегодня остается в равной степени притягательной фигурой для историков и теоретиков балета, балетмейстеров и самих танцоров. Потрясающие физические данные и техника сочетались в нем с высоким артистизмом и способностью

³⁴ Виртуальная реальность (VR, англ. virtual reality, VR, искусственная реальность) – созданный техническими средствами мир (объекты и субъекты), передаваемый человеку через его ощущения: зрение, слух, обоняние, осязание. Виртуальная реальность имитирует как воздействие, так и реакции на воздействие. Для создания убедительного комплекса ощущений реальности компьютерный синтез свойств и реакций виртуальной реальности производится в реальном времени. Объекты виртуальной реальности обычно ведут себя близко к поведению аналогичных объектов материальной реальности. Пользователь может воздействовать на эти объекты в согласии с реальными законами физики (гравитация, свойства воды, столкновение с предметами, отражение и т. п.). Однако часто в развлекательных целях пользователям виртуальных миров позволено больше, чем возможно в реальной жизни (например: летать, создавать любые предметы и т. п.) [4].

³⁵ Не следует путать дополненную и виртуальную реальность. Их коренное различие в том, что виртуальная конструирует новый искусственный мир, а дополненная реальность лишь вносит отдельные искусственные элементы в восприятие мира реального [4].

³⁶ Идейный вдохновитель проекта – солист и хореограф-постановщик Мариинского театра Юрий Смекалов.

к перевоплощению. Историк балета М. В. Борисоглебский³⁷ отмечал: «Его лицо, кожа, даже рост в каждом балете казались иными» [5, с. 177]. Он же приводил восторженные отзывы современников Нижинского, в том числе, Сары Бернар («Нижинский обладал редкой способностью полного внешнего и внутреннего перевоплощения. Мне страшно, я вижу величайшего актера в мире») и А. Н. Бенуа, описывающего Нижинского как «полукота-полузмею, дьявольски гибкого, женоподобного» [5, с. 178].

По оценкам исследователей, Вацлав Нижинский стал «настоящим революционером в преобразовании классической балетной техники исполнения. Именно его балет «Весна священная» на музыку И. Ф. Стравинского стал олицетворением танца нового времени, прародителем балета в стиле модерн и одним из самых востребованных произведений балетного концертного репертуара. Его постановка вызвала громкий резонанс в культурном обществе. Такое в балетном театре случилось впервые! Спектакль даже не решались называть балетом» [6, с. 234]. Разумеется, такие культовые фигуры в искусстве всегда вызывали и будут вызывать не только интерес последующих поколений исполнителей/зрителей/критиков/исследователей, но и попытки в той или иной мере воссоздать, реконструировать их легендарные номера.

Балет «Видение розы» впервые был поставлен Русским балетом Сергея Дягилева 19 апреля 1911 года. Премьера прошла в оперном зале «Зал Гарнье» в Монте-Карло в рамках знаменитых «Русских сезонов»^{[1][SEP]}. Главные роли исполняли: Вацлав Нижинский – Призрак Розы и Тамара Карсавина – Девушка. Постановщик Михаил Фокин вдохновился поэтическим произведением поэта–романтика Теофила Готье «Видение розы» («Я – дух розы, с которой ты танцевала вечером на балу»), свое впечатление он воплотил в одноактном балете. «Еще за сто лет до премьеры “Видения” композитор Карл Мария фон

³⁷ Попутно заметим, что М.В. Борисоглебский — редактор-организатор Ленинградского хореографического училища — числится составителем «Материалов по истории русского балета» в двух томах (1938; 1939). Однако, выход в свет этого фундаментального труда ознаменовался судебным разбирательством: составителю было предъявлено обвинение в использовании и присвоении чужой научной работы. Автором монументального труда оказался Денис Иванович Лешков (1883–1933) — известный балетоман и журналист, автор множества статей и монографии о творчестве Мариуса Петипа, с 1919 по 1927 год работавший главным архивариусом и заведующим в архиве Управления государственными академическими театрами (См. об этом: https://ru.wikipedia.org/wiki/Борисоглебский,_Михаил_Васильевич).

Вебер написал прелестное “Приглашение к танцу”. Так и просуществовали бы отдельно друг от друга эти два совершенно самостоятельных произведения искусства, если бы знаменитый молодой хореограф “Русских сезонов” Михаил Фокин не познакомился случайно с совсем молодым французским балетоманом – поэтом Жаном Луи Водуайе. В процессе их совместных разговоров возникла идея будущего балета, а затем родился один из шедевров мировой хореографии», – пишет Марис Лиена [7], восстановивший этот хореографический шедевр в 1964 году в Большом театре.

Вот, что он говорит об этом своем проекте: «Созданный талантом русского хореографа и русских танцовщиков начала века, этот балет так никогда и не был показан в России, на русской сцене. В учебнике по истории балета «Видению розы» был посвящен всего лишь один абзац. А в мемуарах Тамары Карсавиной я прочел такую фразу об этом спектакле: “...Он навсегда ушел в область преданий”. Великая балерина считала, что “Видение розы” превратилось в “Призрак розы”. Обидно и грустно читать подобные строки. Такова уж, к сожалению, участь нашей профессии: уникальные творения не могут жить долго – их невозможно сохранить в первозданном виде. <...> За рубежом во время гастролей мне посчастливилось встретить некоторых очевидцев того события, и они, чуть наклонив свои седые головы, говорили с какой-то типично французской интонацией: “O la-la, Spectre de la rose”... И по лицам их пробегала светлая печаль, словно они вспоминали свою первую юношескую любовь... Но неужели все так безнадежно?! Неужели ничего нельзя вернуть?! Неужели действительно все потеряно?!» [7].

Существует много легенд о том, что Нижинский мог одним прыжком перелететь всю сцену по диагонали. Цель проекта команды Маринского театра – приблизить к реальности ощущение легендарного полета великого танцовщика через окно, попытаться передать зрителю ту невероятную грациозность и нечеловеческую пластику Вацлава, чтобы – в очередной раз, но новыми средствами – подчеркнуть ^[1]_{СЕР} уникальность личности артиста, посредством оцифровки образа Вацлава Нижинского оживить легенду дягилевских сезонов и воссоздать ключевые образы, исполненные в его легендарных балетах: «Видение Розы», «Петрушка», «Шахерезада».

Творческое объединение Юрия Смекалова «Music.Art.Dance» действует в коллаборации с компанией «TELEPORT», которая занимается про-

изводством мультимедийных решений с 2011 года³⁸. Для проекта «Вацлав Нижинский “Le Spectre du passé” Les Ballet Russes VR» было разработано технологическое решение, согласно которому, прежде всего, необходимо найти схожего по психофизическим параметрам артиста, способного приблизительно воспроизвести пластику Вацлава, после чего создать визуальное сходство с помощью компьютерной программы. Сегодня артистов, совпадающих по типуажу с Нижинским, на театральной сцене нет, именно поэтому так ценна возможность показать уникальную хореографию Геня, используя технологии виртуальной реальности.

Предполагаемые этапы реализации проекта:

скрупулезный репетиционный процесс с артистом балета, в котором учитываются исторические фотографии Вацлава Нижинского: его позы, манеры, выражение лица;

- создание компьютерной модели Вацлава Нижинского в виртуальном формате;
- воссоздание в 3D формате сценических костюмов Вацлава Нижинского;
- реконструкция театральных декораций, афиши и фотографий реконструируемой эпохи;
- «захват движения» артиста с помощью технологии Motion Capture;
- обработка данных;
- интеграция данных в среду разработки Unreal Engine 4;
- CG графика, пост-продакшн, настройка визуальной сцены.

Теперь более детально хочется рассказать о современных технологиях, применяемых в данном проекте.

Создание 3D модели

Создается полный «скелет» виртуального танцора, с достоверной проработкой мышц тела и лица, на которые наносятся высокополигональные текстуры, отрисованные с использованием сканов архивных фото- и видео материалов.

Костюм захвата движения Mocap (Motion Capture)

Действующий артист балета в костюме, оснащенный датчиками дви-

³⁸ Мультимедийное сопровождение Олимпийских игр в Сочи, World Expo, G20 Summit.

жения исполняет партию из балета «Видение розы». Полученные данные фиксируются и переносятся на 3D модель, анимируя танец.

Пост-продакшн

Полученный материал форматируется для воспроизведения в очках виртуальной реальности, создается специальное навигационное меню.

VR точка доступа

Воспроизведение контента происходит с помощью последнего поколения VR-очков, установленных на специальной платформе / кресле, оснащенных системой авторизации пользователя, системами телеметрии и наблюдения.

Технические решения

Для реализации проекта будет применен комплекс технологий «Мокап система съемки Unreal Engine»³⁹.

Все это позволит воссоздать уникальный художественный жест, состоявшийся в свое время, покоривший публику и оставшийся в легендарном модусе.

Известны слова легендарного танцовщика: «Я хочу танцевать, рисовать, играть на рояле, писать стихи. Я хочу всех любить – вот цель моей

³⁹ Технология motion capture, или мосар, никогда не заменит уникальность ручной анимации, но для многих проектов, где требуется максимальная реалистичность и скорость работы, мосар – незаменимый инструмент. Считается, что история motion capture начинается на студии Уолта Диснея в середине 1970-х. Аниматоры Диснея перерисовывали своих героев с реальных актеров на пленке и вставляли в фрагменты мультфильма. Основой была технология ротоскопинга, предполагающая наличие специализированных станков, на которых аниматоры рисовали мультгероев прямо поверх людей.

Второй важный шаг в освоении технологии сделало медицинское сообщество в начале 1980-х, конкретно врачи-кинезиологи, изучающие динамику движения человеческого тела. Профессору Тому Калверту первому пришла мысль, закрепив на тело потенциометры, оцифровать информацию о собственных движениях. Метод тут же взяли на вооружение разнообразные клиники и хореографические студии.

На телевидении motion capture впервые применили в 1991 году. Привидение по имени Мат под управлением системы всего с одной камерой, общалось со знаменитостями, приглашенными в студию. Управляли Матом целая команда кукловодов. В 1992 году были сделаны первые шаги в направлении обработки мимики человеческого лица.

В 1993 Mortal Kombat открывает эру motion capture в разработке игр и кино. Примерно с этого времени технологию можно считать созревшей для коммерческого использования. Система, изобретенная как инструмент анализа в исследовании биомеханики, стала более важной для компьютерной мультипликации, образования, и спортивных состязаний, а недавно для киноиндустрии [8].

жизни. Я люблю всех. Я не хочу ни войн, ни границ. Мой дом везде, где существует мир. Я хочу любить, любить. Я человек, Бог во мне, а я в Нем. Я зову Его, я ищу Его. Я искатель, ибо я чувствую Бога. Бог ищет меня, и поэтому мы найдем друг друга» [9].

Dream team из Мариинского театра – такие же «искатели», поэтому есть надежда и даже внутренне убеждение в том, что Вацлав Нижинский одобрил бы этот дерзкий проект.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996.
2. Мультимедийные технологии на Летних Балетных Сезонах. URL: <http://ballet-letom.ru/ru/archives/3643> (дата обращения: 11.03.2017).
3. Классика обретает новые формы: «Жизель» в 3D. URL: http://www.isrageo.com/2015/09/27/talariumetlux_2/ (дата обращения: 15.03.2017).
4. Виртуальная реальность. Wikipedia. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Виртуальная_реальность (дата обращения: 15.02.2017).
5. *Борисоглебский М. В.* Материалы по истории русского балета: в 2-х т. Л., Ленингр. гос. хореогр. училище, 1938–1939. Т. 2. 210 с.
6. *Аржанухина В.В.* Отечественное балетное искусство как воплощение особенностей «русского культурного ренессанса» // Вестник МГУКИ. 2013. № 5 (55). С. 232–235.
7. Марис Лиепа: Я хочу танцевать сто лет (о балете «Видение розы»). URL: https://vk.com/topic-134988693_35207027 (дата обращения: 17.01.2017).
8. Все о МОСАР. RENDER.RU. URL: http://render.ru/books/show_book.php?book_id=531 (дата обращения: 1.07.2017).
9. Вацлав Нижинский. Эпоха Возрождения. URL: <http://www.renclassic.ru/Ru/35/1343/> (дата обращения: 14.01.2017).

2.7. НОТАЦИЯ И ФИКСАЦИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ТЕКСТА В УСЛОВИЯХ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ МЕДИАСРЕДСТВ

В самом первом приближении под текстом понимается последовательность осмысленных высказываний, передающих информацию и объединенных общей темой [1, с. 126]. Люди, народы, культуры вступают во взаимодействия через посредничество текстов. Художественный текст предстает в виде целостного объекта, со своим идеальным духовным содержанием и сложно организованной формой. Художественные тексты, и, в частности, хореографические, образуют значительный пласт нематериального культурного наследия человечества.

Хореографический текст – широкое понятие. Это определенным образом кодированное сообщение, к сущностным признакам которого можно отнести: целостность и системность составляющих танцевальных движений, поз, событийной фактуры; наличие системообразующих смысловых конфигураций; развернутую во времени последовательность знаков; соответствие смысловых доминант; интенциональность в формате социальной коммуникации.

Несмотря на древнейшее происхождение танца, по мнению экспертов (В. И. Уральская, Н. А. Вихрева и др.), в XXI веке в танцевальном искусстве не существует единой системы нотации, равнозначной нотной записи в музыкальном искусстве [2, с. 3]. Собственно нотация (от лат. *notatio* – обозначение) являет собой запись танца, получаемую в результате использования какой-либо системы. Отметим, что эта система достаточно разнообразна: от абстракции до адекватных визуальных решений.

История зафиксировала попытки создания определенных систем нотации хореографических текстов. Известно, что первые опыты систематизации информации о хореографических текстах датируются XV веком, хотя интенсивное развитие нотации происходит несколько позднее. В опубликованном в 1700 году трактате Рауля Ожера Фейе «Запись танца» (*Chorégraphie*) впервые представлена система нотации Бошана – Фейе. Исследователь выделяет системы записи Жана Фавье (старшего), Андре Лорана, Пьера Бошама – Рауля-Ожера Фейе. Последняя получила распространение в обиходе под названием «система Бошана – Фейе». Ее осново-

полагающий принцип – связь музыки и движения – обусловил использование пятилинейного нотного стана.

В связи с утратой точности и аутентичности нотации в XIX века французская система подвергается пересмотру. Для дальнейшего развития хореографической нотации значимыми оказались идеи А. Сен-Леона, изложенные в книге «Стенохореография» (1852). Возрастающий интерес к нотации хореографического текста на протяжении XX века инициировал появление новых систем, среди которых наиболее востребованными во всем мире оказались системы Рудольфа Лабана и Рудольфа и Джоан Бенеш.

Смена нотационной парадигмы (после системы Бошана – Фейе) происходит в цифровую эпоху. В начале 1890-х годов молодой танцовщик Мариинского театра Владимир Степанов предложил достаточно перспективную для того времени систему записи движений, изложенную в книге «Алфавит движения человеческого тела» (*Alphabet des mouvements du corps*) на французском языке (1892). Эта система нотации посредством передачи движений тела музыкальными знаками практически использовалась для записи балетов в Мариинском театре.

Появившиеся в 1920-е годы новые системы нотации применяются и в современных реалиях. Особо выделим нотацию основоположника и теоретика выразительного танца Рудольфа фон Лабана, основанную на идее пространственной гармонии. Получив широкое распространение в США, эта нотация нашла претворение в компьютерном редакторе Laban Writer.

В 1950-е годы свою систему записи танца, ставшей впоследствии официальной для Британского Королевского балета, представили Джоан и Рудольф Бенеш. В своей основе, как и предшествующие системы, Бенеш-нотация близка к музыкальной: тело танцовщика вписывается в пятилинейный стан, верхняя часть которого фиксирует положение корпуса и головы, середина – позиции рук, нижняя часть – ног (см. рис. 1). Пятилинейный стан служит основным пунктом в системе для записи движений (с помощью условных обозначений положений частей тела по отношению к сценическому пространству). Он помещается под нотным станом.

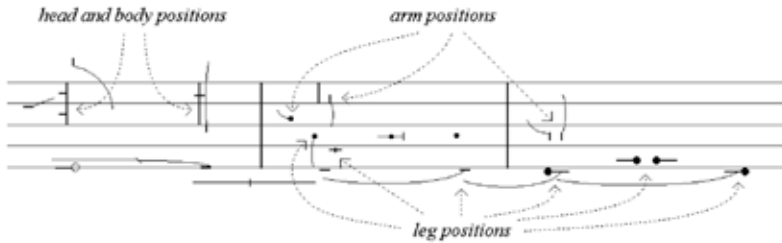


Рис. 1. Пример Бенеш-нотации

Осуществляемая «раскадровка» позволяет фиксировать изменения положений тела, рук, ног и головы в движении (рис. 2).

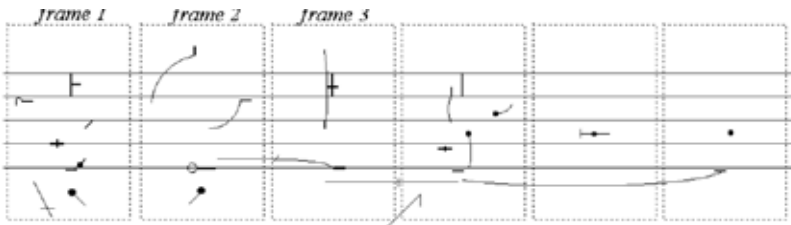


Рис. 2. Пример записи движения частей тела танцора

Основные позиции: передняя, уровневая и задняя. Переходы из одного положения в другое отображаются линиями движения, которые описывают пройденную траекторию, а также линиями передвижения, связывающими положения ног и показывающими факт совершения шагов или прыжков. В этой системе зафиксированы несколько балетов Уильяма Форсайта: «Там, где висят вишни»⁴⁰ (*In the Middle, Somewhat Elevated*) и «Херман Шмерман» (*Herman Shmerman*). Одним из сторонников нотации Бенеша является француз Анжелен Прельжокаж.

Следующий шаг к кардинальной смене нотационной парадигмы в области хореографии сделан Мерсом Канингемом в 1968 г. Несмотря на определенное технологическое продвижение, в это время еще отсутствовала 3D-анимация. Размышления хореографа о возможностях использования электронной

⁴⁰ Русскоязычный перевод не адекватен авторскому названию на английском, хотя именно с названием «Там, где висят вишни» спектакль был впервые представлен петербургскому зрителю в Мариинском театре в рамках IV Международного фестиваля балета.

трехмерной нотации инициировали создание компьютерной программы Life Forms, разработанной десятилетие спустя в университете Саймона Фрейзера (Simon Fraser University) в Ванкувере. Исследования привели к разработке системы, именуемой «Анализ движения Лабана» (*Laban Movement Analysis*), которая образует инструментарий современных хореографов, актеров, музыкантов, перформеров и др. Это одновременно и метод, и язык визуализации разных видов движения, базирующийся на междисциплинарном подходе (анатомия, кинезиология, психология). Здесь анализ движения основан на категориях «тело», «форма», «пространство», «усилие» (динамические качества). Нацеленность на их осмысление и опосредованное коммуницирование с миром по-разному фокусирует восприятие мира. Эти категории являют собой трехмерный тетраэдр (четырёхгранник), состоящий из четырех треугольников. Тетраэдр в системе Лабана вбирает основные категории движения: Тело, Усилия, Пространство и их взаимоотношения, которые проявляют себя в механике человеческого тела и определяются понятием Фразировки. В первую очередь Лабана волновали четыре фактора:

– где движение происходит: тело движется в пространстве, которое трехмерно (по Лабану – кинесфера – та часть общего пространства, которое доступно человеку);

– как оно происходит – факторы изменения варьирующихся форм: размерность, направление (верх-низ, право-лево, вперед-назад), приближенность к собственному телу;

– каковы его ограничения: плоскости, центральное или периферийное направления по направлению к телу или от него;

– почему оно происходит.

Между этими категориями не существует какой бы то ни было иерархии, их действие осуществляется в рамках многопараметровой карты, фиксирующей наблюдения за движением в виде трехмерного тетраэдра, где каждая категория соединена с тремя остальными. К четырем упомянутым категориям (три из которых в системе Лабана были четко определены) учеником и соратником Лабана Уорреном Лэмбом в качестве отдельного параметра была выделена Форма. Лэмб стал разработчиком системы анализа двигательных паттернов – *Movement Pattern Analysis*. Анализ включает в себя различные «линзы», фокусирующие соответствующим образом восприятие.

В центре предлагаемой Лабаном системы лежит идея пространственной гармонии, суть которой определяет понимание видимой Вселенной как Движения. Именно оно передает индивидуальность человека, ибо все и везде всегда находится в движении, а уникальность Земли состоит в том, что на ней есть движение живого [3, р. 20]. Гармония движения в пространстве – концепция Лабана, разработанная с обобщением существующих музыкальных и математических концепций, в которой тело взаимодействует с естественными пространственными паттернами. Движение осуществляется в соответствии со статической пространственной гармонией и динамической симметрией.

Система Лабана, в целом, вполне соответствует словарю движений классического балета, ибо использует центральную точку корпуса в качестве отправного элемента структурирования. Смена центрации обуславливает вариативность, ибо центрами могут становиться различные точки корпуса. Множество сферических пространств (*kinespheres*) складываются в мультипространство с многообразием центров и самих вращающихся осей. Произвольная точка или линия корпуса/пространства может быть порождением любой точки или внутри сферического пространства. Форсайт развил теорию и нотацию Лабана в своей лаборатории, перевернув его идеи коренным образом.

Идеи Лабана в условиях функционирования медиасредств нашли свое продолжение в программе *Laban Editor* – специальном редакторе, предназначенном для записи движения. В совокупности с системой *Motion Capture* преследуются разные цели: архивирование точных данных в режиме реального времени, проектирование, реализация и оценка «инструмента». Последняя включает ряд технических позиций: 1) получение данных о движении; 2) выбор ключевых кадров; 3) анализ положения тела с квантованием его части, разбором весовой поддержки, прыжка и изгиба тела; 4) генерацию данных лабанотации (*Labanotation*). Это внутреннее представление оценки лабанотации называется *Laban Editor*.

Принципиальное отличие системы *Motion Capture* от предыдущих заключается в большей полноте анализа положения всего тела танцовщика. Для получения адекватных оценок лабанотации, которые определяют части тела, необходим учет его изгиба и веса. Данные, получаемые сегодня с помощью устройства *Microsoft Kinect*, применяются в *Motion Capture*.

Отметим, что современный метод Motion Capture проистекает из экспериментов Жюль-Этьена. Этот метод анимации персонажей и объектов, применяемый в производстве CGI-мультфильмов, фильмов для создания спецэффектов, широко используется в игровой индустрии. В современной оптической интерпретации Motion Capture положение маркеров фиксируется несколькими камерами, что является преимуществом для представления трехмерных координат каждого из них. Благодаря высокой степени точности можно детально зафиксировать сложные движения и посредством анализа воспроизвести их с обратной кинематикой, либо использовать в ракурсе интерактивных медиа-средств.

В рамках Motion Capture существует два функциональных устройства для записи движений. Первый выглядит следующим образом (рис. 3):

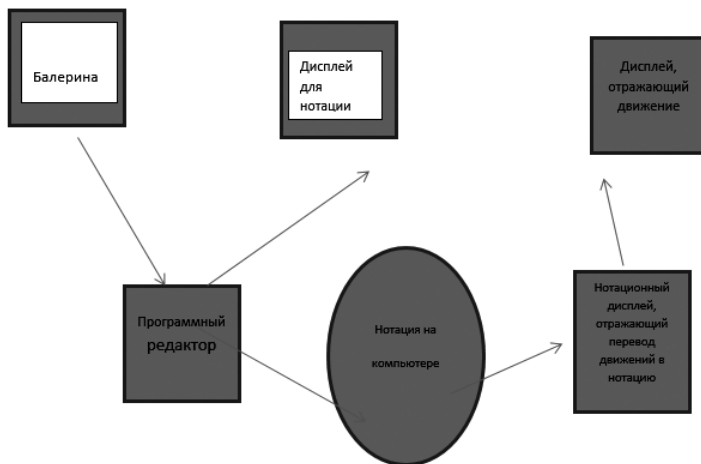


Рис. 3. Структура функционального устройства для записи движений в системе Motion Capture

Вторая функциональная область компьютерных систем для фиксации движений – в большей степени генеративная – предназначена для создания хореографической композиции. Экспериментируя с движениями, хореограф может одновременно фиксировать свои идеи. Аналитическое представление человеческого движения определяет язык описания в виде математических моделей и уравнений.

В 1976 году в Пенсильванском университете программистами Брауном и Смоляром был разработан первый интерактивный графический редактор для хореографической нотации с использованием символов Лабана. Годом позже, в университете Ватерлоо, – создана хорео-интерактивная компьютерная модель, составными элементами которой выступают редактор (для ввода нотации) и аниматор, имитирующий движущуюся двухмерную фигуру, основанную на нотации. Изначально предполагалось использование этой цифровой технологии для экспериментирования в области хореографии.

Возможности трехмерной «электронной нотации» обсуждались довольно долго до появления 3D-анимации [4 p.80]. В 1968 году для великого американского хореографа Мерса Каннингема была разработана специальная программа «Формы жизни» (Life Forms), описанная в его книге «Трансформации: заметки о хореографии». М. Каннингем отмечает: «Я думаю о танце как о постоянной трансформации самой жизни» [5, p. 12].

Очевидно, что нынешние информационные технологии предоставляют иной способ визуализации движений. Однако еще за двадцать лет до начала работы с Life Forms Каннингем отмечал потенциал компьютера в качестве творческого инструмента хореографа, способного визуально представить тела и движения. При этом обращается внимание на лицевую анимацию и детальное описание движений, в т. ч. положения пальцев рук и ног. Хореограф указывает, что для преодоления ограниченности воображения необходимо изыскать дополнительные технологические возможности.

Это позволяет утверждать, что с точки зрения Каннингема, ресурсный потенциал компьютерной системы позволяет создавать хореографические движения, а не только их фиксировать. «Life Forms функционирует просто как инструмент художника. Возможности продолжают меняться, но результаты всегда будут зависеть от фантазии и ресурсов творческой личности» [6, p. 14].

Life Forms был разработан в 1986 году в лаборатории компьютерной графики университета Саймона Фрейзера (руководитель доктор Томас Калверт) в качестве компьютерного инструмента для создания танца. Программа имеет интерактивный графический интерфейс, позволяющий хореографу делать наброски идей движения на компьютере. Версии Life Forms работают на платформе Apple Macintosh и графических компьютеров Silicon.

Сам хореограф Мерс Каннингем с 1989 года пользовался версией Silicon Graphics. Расширение метода создания движений влекло за собой эволюцию систему Life Forms [7].

В этой системе последовательности движений передаются с помощью ключевых кадров. Кроме того, можно использовать обратную кинематику конфигураций тела. Ключевой кадр необходим для расчета и отображения, а промежуточные кадры – для последовательности движения. Life Forms автоматически создает плавное движение человека между любыми двумя позициями или «ключевыми кадрами», изначально определенными в качестве таковых. Так, например, один ключевой кадр может показывать человеческую фигуру с поднятыми руками в воздухе, а другой – фигуру с опущенными вниз руками. Обратная кинематика есть метод интерактивного позиционирования человеческого тела.

Выделяемая хореографом сегментарная цепочка положений рук и ног впоследствии соединяется в целостную композицию на компьютере. Life Forms поддерживает иерархическую природу композиции, позволяя хореографу гибко перемещаться между альтернативными видами движений и концептуально-абстрактными уровнями. Воспроизведение последовательности движения, отображаемого в реальном времени, автоматически преобразуется компьютером. В каждый новый танец хореограф привносит свой физический кинестетический опыт, элементы предшествующих работ. В ходе отбора хореографических элементов визуализация позволяет предварительно просматривать, анализировать и оценивать их во взаимодействии друг с другом.

В основе интерфейса имеются три окна. Первое окно позволяет создавать последовательности движений для одного танцовщика (рис. 4).



Рис. 4. Воспроизведение движений одного танцовщика на дисплее человеко-машинного интерфейса

Второе – «пространственное» – окно позволяет организовывать и редактировать движения группы танцовщиков (рис. 5).

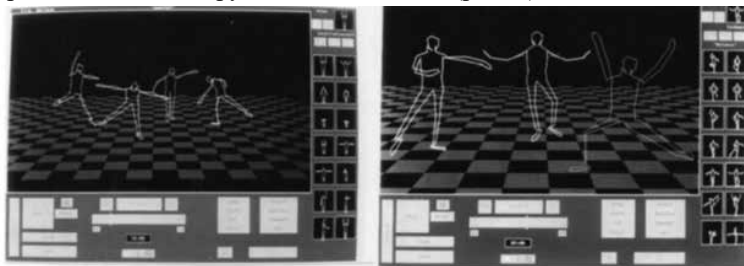


Рис. 5. Воспроизведение движений групп танцовщиков на дисплее человеко-машинного интерфейса

Третье окно временной шкалы обеспечивает перемещение и редактирование последовательности движений танцовщиков в режиме реального времени (рис. 6).

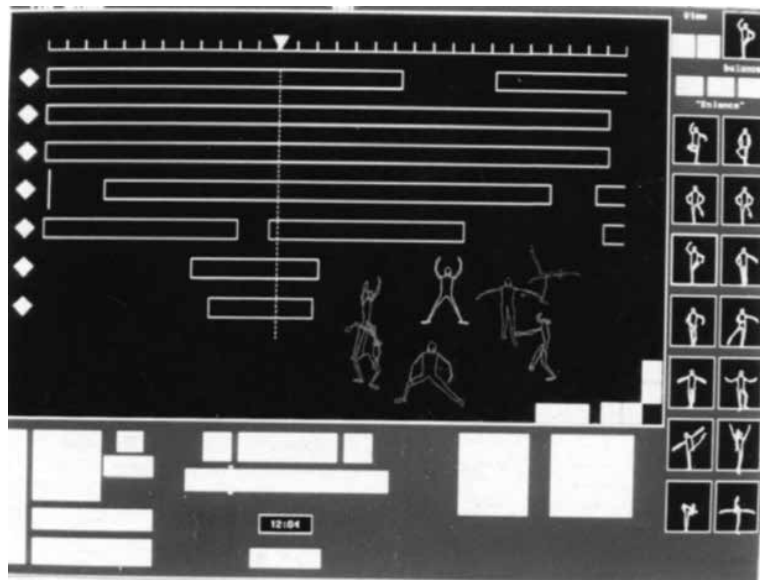


Рис. 6. Выведение отредактированной последовательности движений групп танцовщиков на дисплее человеко-машинного интерфейса.

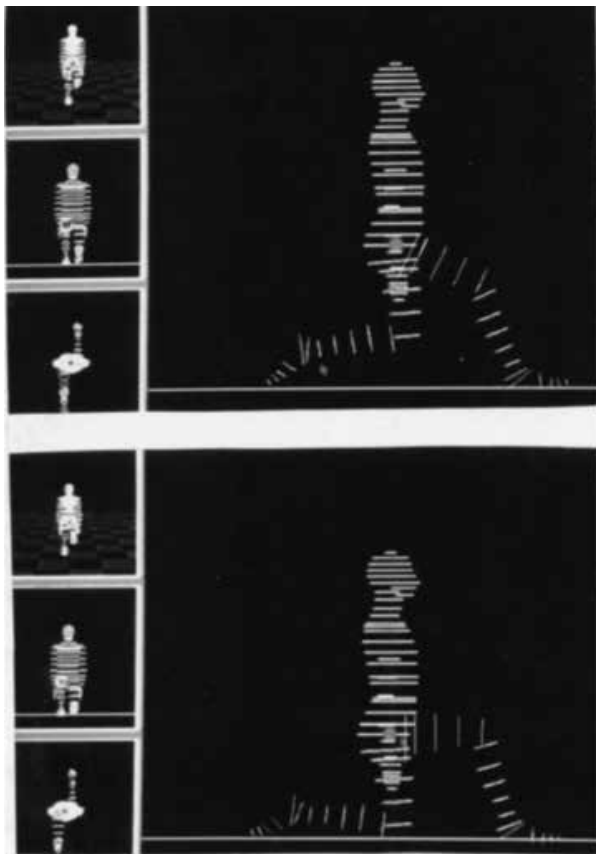
Простой интерактивный, интуитивно понятный интерфейс поддерживает иерархическую природу композиции; позволяет двигаться от концептуально-абстрактных уровней к фиксации конкретных элементов и созданию целостной хореографической композиции. Автоматически создаваемые последовательности сглаживают движение между позициями тела. Скорость воспроизведения может замедляться или ускоряться. Звуковые файлы отбираются из имеющихся в компьютерной базе при помощи кнопок in и out. В хореографических последовательностях движения называются «фразами» или «движущимися мотивами» (рис. 7).



Рис. 7. «Движущийся мотив» на дисплее человеко-машинного интерфейса

Последовательность состоит из нескольких ключевых кадров, каждый из которых содержит форму тела, помещенную в определенные пользователем интервалы времени. Движение создается посредством интерполирования или сглаживания движения между ключевыми кадрами. Варьирование скорости воспроизведения позволяет просматривать движение и анализировать его в разных темпах.

Основу редактора Life Forms составляет трехмерное тело человека, первоначально заданное в естественном, нейтральном положении. Формы можно создавать несколькими способами. Во-первых, сегмент движения манипулируется на теле и помещается в трехмерное пространство. Во-вторых, формы тела копируются из библиотеки данных, где сохранены последовательности движений. Конечная цепочка сегментов определяется хореографом с использованием обратной кинематики (рис. 8).



*Рис. 8. Отредактированное тело человека на дисплее
человеко-машинного интерфейса*

Каждая последовательность может рассматриваться как «флип-анимация» (вариант «флип-изображения»). «Живые», или анимированные, изображения включают в себя в среднем десять или более изображений, создающих иллюзию движения. При этом отдельно взятый кадр позволяет детализировать положения тела. Развиваемая в этом случае визуальная память хореографа обеспечивает быстрый отбор необходимых положений и движений. Временная шкала предназначена для пространственного и временного редактирования фигур танцовщиков по отношению друг к другу. Пространственные взаимоотношения танцовщиков накладываются на изображения временной шкалы.

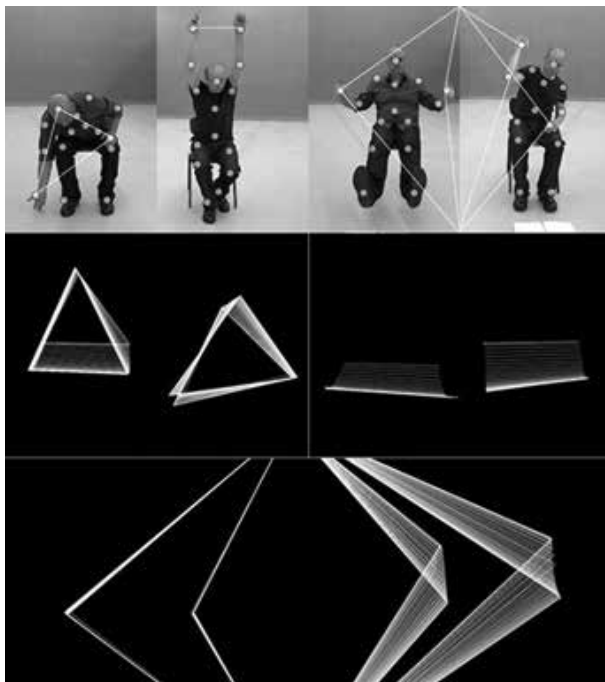
Между пространством и временем налажена мгновенная визуальная взаимосвязь. Звуковое окно поддерживает воспроизведение звуковых файлов в редакторе, причем синхронно с хореографией. Возможность выбора движений в режиме реального времени обеспечивается подключением Life Forms к интерактивной системе отслеживания 3D-данных.

Таким образом, демонстрируя возможности трансформаций жизни, система Life Forms позволяет хореографу планировать и представлять характер движений. На этом этапе открывается возможность размещения в пространстве комбинаций или их последовательностей с последующей организацией во времени. Новые интерактивные возможности изображения хореографической партитуры призваны в первую очередь управлять, планировать, экспериментировать с движением еще до начала работы с исполнителями.

Система «Форм жизни» в дальнейшем нашла преломление в экспериментах Родриго Карвалхо, где сочетаются хореография и генеративная графика. Для формирования новых танцевальных техник уже недостаточно объединить усилия инженеров и танцовщиков. Виджеи, проявившие интерес к хореографическому искусству, создают визуальные эффекты под исполняемую музыку в реальном времени посредством заготовок визуальных образов и видеофрагментов. В частности, известно использование танцев в экспериментах, задействованных цифровыми танцевальными гибридами, такими как «Тройка Ранч» (*Troika Ranch*)⁴¹.

Разработанный благодаря сотрудничеству с хореографами Деборой Хэй, Джонатаном Барровсом, Маттео Фарджиони, Бебе Миллером, Томасом Хауэртом, — участию Вильяма Форсайта, проект Motion Bank нацелен на создание хореографической базы данных. Это — технология финального преобразования цифровых движений в танец с помощью инструмента Kinect (рис. 9). Нарботанная обширная база данных обеспечивает многократное использование запрограммированных движений, их проекцию на конкретных артистов.

⁴¹ Коллектив Troika Ranch занимается исследованием перформанса и цифровых технологий. Был основан композитором и медиа художником Марком Кониглио (Mark Coniglio) и хореографом и медиа-художницей Дон Стоппиело (Dawn Stoppiello).



*Рис. 9. Преобразование цифровых движений в танец
с помощью инструмента Kinect*

Итоговая рефлексия относительно нотации хореографических текстов высвечивает «открытость» этой проблемы, несмотря на предпринимаемые попытки. Более полувека назад известный балетмейстер Р. В. Захаров отмечал отрицательные последствия нехватки средств фиксации танца и сетовал на отсутствие записи спектаклей [8]. Это находит подтверждение в исторических фактах. Известно, что из двух десятков хореографических произведений К. Голейзовского около двенадцати не имеют зафиксированных хореографических текстов. Из множества созданных Р. В. Захаровым полнометражных балетных спектаклей некоторые сохранились лишь фрагментарно (балеты Б. В. Асафьева «Утраченные иллюзии», «Кавказский пленник», «Барышня-Крестьянка»), а его версии балетов «Красный мак» Р. Г. Глиэра и «Лебединое озеро» П. И. Чайковского отсутствуют вовсе. Там не менее, балеты «Бахчисарайский фонтан» и «Золушка» Р.В. Захарова были засняты на киноплёнку.

Эпоха массмедиа, открыв новые возможности для деятельности хореографа, позволяет планировать хореографические решения до начала репетиционного процесса, тем самым проектирование запрограммированных танцевальных движений на конкретных исполнителей обретает большую осмысленность и целенаправленность.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1999. 381 с.
2. *Вихрева Н. А.* Сохранение и реконструкция авторской хореографии (методы фиксации и расшифровки): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 22 с.
3. *Laban R.* The rhythm of effort and recovery // *Laban Art of Movement Guild Magazine*, 23 (Nov.). 18-23.
4. *Schiphorst T.* Making Dances with the Computer // David Vaughan. Merce Cunningham: Creative Elements. Harwood Academic Publishers, 1997, 109 p.
5. *Cunningham Merce.* Changes: Notes on Choreography / edited by Frances Starr. New York: Something Else Press, 1968. 25 pp.
6. *Anne Pierce.* Cunningham at the Computer // *Dance USA*. Summer 1991. P. 14-15.
7. *Schiphorst T.* A case study of Merce Cunningham's use of the Life Forms computer choreographic system in the making of *tracker*. Burnaby, Canada, B.G.S. Simon Fraser University, 1986. 105 pp.
8. *Захаров П. В.* Записки балетмейстера. М.: Искусство, 1976. 351 с.

РАЗДЕЛ 3.

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО: ЛИЧНОСТЬ ХОРЕОГРАФА

3.1. ЛИЧНОСТЬ В АРХИТЕКТОНИКЕ МОДЕРНА: БАЛАНЧИН

О переломном характере современной эпохи говорят и пишут представители самых различных сфер знания — от социогуманитаристики и экономики до политологии и технических наук. При этом мы вступили в период, ровно на сто лет отстоящий от другого — весьма важного, продуктивного и революционного во всех смыслах временного отрезка — 1913–1917 гг. Культура во многом зависит от структур памяти и тех институций, которые обеспечивают ее функционирование, поэтому такие «совпадения» являются интересным объектом для исследования. В рамках данной статьи мы хотим проанализировать динамику социокультурных процессов за последнее столетие, условно оттолкнувшись от знакового арт-жеста, создания «иконки модерна» — «Черного квадрата».

1913 г. считается отправной точкой развития современного искусства в США, именно тогда состоялась «Арсенальная выставка» (или «Армори-шоу») в Нью-Йорке. Ее официальное название: «Международная выставка современного искусства» (*International Exhibition of Modern Art*), организована она была в здании Арсенала (*Armory*) 69 Нью-Йоркского полка Национальной гвардии. На суд американской публики тогда были представлены более тысячи работ европейских мастеров, в том числе Ван Гога, Моне, Сезанна, Пикассо, Ренуара, Матисса, Кандинского.

Для российской истории 1913 год также был особенным: позже — в советской науке — было принято все процессы соизмерять и соотносить с данными этого периода. Именно с данной вехой сравнивались впослед-

ствии все экономические и социальные показатели: от выплавки чугуна и стали, прокладки дорог и намолота зерновых до процессов урбанизации и изменений в показателях грамотности населения.

За 1913-м наступил 1914-й, с которого, собственно, и принято отсчитывать истинное начало XX века. Это был рубежный год, знаковый для истории России, Европы и мира в целом, поскольку он ознаменовался началом Первой мировой войны, существенно изменившей расклад сил в мире, переключившей Европу и подтолкнувшей революцию 1917-го. После этой войны человечество пережило одно из сильнейших потрясений, поскольку первый опыт применения оружия массового поражения спровоцировал необратимый ментальный сдвиг. Кроме того, это год открытия Панамского канала, ставшего крупнейшим геополитическим и экономическим событием мирового масштаба.

В художественной жизни происходит ряд революционных событий: Аполлинер опубликовал статью «Кубисты», состоялось исполнение оперы «будетлян» (Малевич, Крученых, Хлебников, Матюшин) «Победа над солнцем»; выставлен первый реди-мейд Дюшана «Колесо» и «Композиция № 6» Кандинского; Джордж де Кирико продемонстрировал первую метафизическую живопись, а Ларионов утвердил лучизм. В Праге прошла выставка кубистов; Маринетти посетил Россию, а в Москве была организована демонстрация футуристов; Наталья Гончарова и Михаил Ларионов представили свои работы в Париже; творили Константин Бранкузи и Марк Шагал, Павел Филонов и Альберто Маньелли; состоялся дебют Чарли Чаплина — как актера и режиссера. Пикассо обнародовал свои первые кубистические работы («Рюмка абсента»).

Однако особо отметим, что этот период — время рождения «Черного квадрата», работать над которым Малевич начал в 1913-м, а выставил в 1915-м. Сто лет назад европейское (и, как следствие, мировое) искусство вступило в принципиально новую для себя эру, осененную знаковым для своей эпохи произведением. На путях становления беспредметного, неформативного искусства можно отыскать немало более или менее значительных его эпифеноменов, обозначить роль различных его творцов. Но то, что было совершено Казимиром Малевичем, занимает особое место в реестре рядоположенных процессов, сформировавших архитектонику и иконологию

модерна. Всем известный «Черный квадрат» и известные только специалистам архитектонг¹ Малевича ознаменовали собой наступление новой эпохи в области искусства, а значит – новой эстетики, новой философии, новой ментальности. Так или иначе, последующий век человечество прожило под знаком «Черного квадрата».

В круговорот изменений были включены все сферы художественной жизни — театр, музыка, живопись, литература и балет. Взлет стилистики модернизма приходится на 2030-е гг. XX века. Именно в этот период на арт-небосклоне восходит и утверждается звезда одного из легендарных деятелей эпохи — Джорджа Баланчина.

Джордж Баланчин, наряду с Сержем Лифарем, Брониславой Нижинской и Леонидом Мясиным, по выражению О. Левенкова, «многими десятилетиями века определяли облик всего западного балетного мира» [3, с. 69]. Став в двадцать один год балетмейстером «Русского балета», Баланчин, по сути, стал одним из представителей, послов русского (советского) авангарда 1920-х. Уже в США по поводу какой-то новации он сказал: «О, мы делали это много лет тому назад в России, да и позже. Я действительно перепробовал много разных вещей» [8]. Американская исследовательница русского балета Линн Гарафола писала: «Сегодня, когда имя Баланчина стало синонимом неоклассицизма, мы не должны забывать, что жизнь в искусстве он начал как модернист. <...> Его работа для Дягилева в 1920-е гг. воплощала многие тенденции, наиболее характерные для того десятилетия» [7, с. 135].

Дягилев, конечно, был культуралом, как принято сегодня называть харизматиков, не только совпадавшим со своим временем, но и во многом создававшим его [5]. Он не боялся экспериментов и сотрудничал, к приме-

¹ Архитектон — супрематическая архитектурная модель. Первые архитектурные модели такого рода и сам термин появились в 1925 году их автором стал Малевич. Объемные композиции включали в себя геометрические фигуры, которые врезались друг в друга под прямым углом. Художник определял эти конструкции как архитектурные формулы, с помощью которых строениям может быть придана форма. Первый гипсовый архитектон, созданный в 1923 году, назывался «Альфа». Малевич представлял некоторые свои работы как модели космических строений. Он считал, что в недалеком будущем их можно будет использовать в космической индустрии как основы для планов космических станций, на которых будут жить люди, а также посадочных площадок для таких станций. Казимир Малевич // URL: <http://www.k-malevich.ru/tvorchestvo/arkhitektony.html> (дата доступа 11.12.2010).

ру, с сюрреалистами Максом Эрнстом и Хуаном Миро, конструктивистами братьями Наумом и Натаном Певзнерами. Находился он и под несомненным влиянием футуристов, что отмечалось исследователями: «Сколь глубоким оказалось их влияние на Дягилева, можно судить по забавному интермеццо в его “Ромео и Джульетте”, где занавес приподнимается всего на ярд, обнаруживая тем самым только стопы и низ ног танцовщиков. Одиннадцатью годами ранее Филиппо Маринетти, дуайен футуристов, использовал подобный прием в его пьесе Le Basi “Ноги”» [7, с. 77].

Модернистский задор Баланчина обуславливался тем ощущением исключительности, которое присуще творцам и поддерживается обществом. Художнику в широком смысле этого слова, как правило, прощается то, что недопустимо для его современников. Этот парадокс прекрасно сформулировал Паоло Веронезе в своем знаменитом ответе инквизитору: «Мы, живописцы, пользуемся теми же вольностями, какими пользуются поэты и сумасшедшие». Рискнем добавить в этот перечень великих танцоров и балетмейстеров.

Помимо Баланчина, в то же самое время экспериментируют и другие хореографы. Один из них — Рудольф Лабан. Как пишет Д. Трускиновская, «в отличие от многих реформаторов танца, стихийно бунтовавших против классического канона, он теоретически обосновал свое противостояние — но в итоге классический балет должен быть благодарен ему за известную во всем мире систему записи движений, названную в его честь *лабанотацией*», он разработал идею «естественного танца, доступного всем, исследовал танцевальную драму в контрасте с традиционной пантомимой и классическим балетом, он также начал свои исследования в области формы пространства и гармонии» [6]. Лабан — «истинный теоретик, все глубже и глубже погружался в исследование естественной природы ритма и гармонии пространства. Он был реформатором танца — но с Дункан или с братом и сестрой Нижинскими его объединяет то, что он, как и они, не был опасен для классического балета. Он создавал то, что более или менее мирно могло с балетом сосуществовать» [6].

Наибольшую известность Лабан приобрел как создатель «экспрессивного танца» (*Ausdruckstanz*) и искусства «движущихся хоров». Как отмечает в популярной сетевой энциклопедии, «чтобы танец поднялся на уровень

других искусств, в нем должен совершиться переворот, подобный тому, какой в начале XX века произошел в изобразительном искусстве. Лабан помог этот переворот совершить. Самый, пожалуй, радикальный из всех пионеров свободного танца, он отказался не только от традиционных танцевальных па, но и от музыкального аккомпанемента, темы и сюжета. Он открыл, что выразительность танцу придает пространство, а не тело как таковое. Освободившись от заученных движений, тело должно искать собственные ритмы и “упиваться пространством” [2].

Архитектоника пространства в произведениях эпохи модерна подвергается ревизии по всем фронтам: ее исследуют и изменяют как художники и архитекторы, так и композиторы и хореографы. Многие из деятелей того времени творили на стыке различных сфер искусства: Баланчин занимался помимо хореографии музыкой, на стыке этих двух видов искусства творил и В. Кандинский.

«Трудно сказать, — пишет О. Левенков [3, с. 102], кто первым применил название картины Малевича “Белым по белому” к диатоническому строю аполлоновской партитуры Стравинского» к балету «Аполлон Мусaget» (1928). Затем это определение закрепилось и за хореографией балета. Архаическая угловатость, раскрепощенная «свободная пластика» и классические приемы переплетены и сплавлены в единое целое. «Скульптуральность» была заявлена Стравинским и Баланчиным как принцип «Аполлона», именно она «помогает организовывать пространство, заполняя его живыми архитектурными построениями» [3, с. 103].

Исследователи отмечают связь между революционными на тот момент экспериментами румынского архитектора и скульптора Константина Бранкузи и хореографическими приемами Баланчина. В 1912 г. Бранкузи выставил в Париже скульптурные миниатюры — головки муз и детей (без бюстов) на постаментах-параллелепипедах. Балетмейстер использовал этот прием в «Аполлоне», сделав «покойно лежащую голову одним из пластических лейтмотивов спектакля» [3, 104]. Повинуясь Аполлону, музы кладут головы на ладони, этот жест и был опознан как цитатный.

Архитектонические взаимосвязи пространства и времени меняются через использование Баланчиным хореографической жестовости, которая была признана концептом эпохи модерна, общим для выражения смысла действия

в музыке, пластике, живописи. Именно музыка Стравинского, «уходя от дансанных стереотипов, позволяла творить танец более свободный, прихотливый, способный к более сложным формам и метафорам» [3, с. 106]. О Баланчине говорили: видит звук и слышит движение. Жестовость, приносящая музыке и танцу, позволяет Баланчину (танцору и музыканту) использовать эту инверсию. Сам Мастер сказал: «Танцовщики — поэты жеста», а Аполлона называл «лесорубом, пловцом, футболистом, богом» (цит. по: [3, с. 106–107]). В одном из балетов исполнители у Баланчина танцуют босиком по клеенке (Лифарь в «Мольбе к Афродите»), таким образом автор исследует возможности вертикали, изменяя классические балетные вращения — устремляя их вниз и/или по спирали.

Взаимосвязь искусств обогащала каждое из них, создавая мощнейшую синестезию. Так и «полистилистика Баланчина родственна явлениям и процессам, происходившим в это время в других искусствах» [3, с. 113]. Его часто упрекали за соединение «несоединимых» элементов. Дорис Херинг высказался об «Аполлоне Мусагете» так: «С одной стороны — это классический образец порядка и строгой дисциплины формы. С другой, искусное сочетание динамичного атлетизма и своевольного искажения форм. Все воспринимается так, будто хореограф задался целью испытать себя, как далеко он может удалиться от основ классического танца, но так, чтобы все-таки в любой момент можно было успеть вернуться на родную ему территорию» (цит. по: [3, 111]).

Подобные искания и процессы отмечены и у художников современной Баланчину эпохи. Авангардисты, фовисты, дадаисты ищут свой стиль, периодически возвращаясь к реализму. Джорджо де Кирико, подобно Баланчину, соединял классические и модернистские приемы на своих полотнах.

О. Левенков приводит интересный пример: во второй вариации «Аполлона» есть необычный жест, когда танцовщик сжимает-разжимает пальцы рук, имитируя пульсацию. Как он сам рассказывал, источником вдохновения в данном случае послужило лондонское впечатление 1924 г. Тогда Баланчин впервые увидел сверкающую Пикадилли и был поражен эффектом попеременно вспыхивающих и угасающих электрических огней. Так светоносный античный бог и электричество были соединены в одном жесте [3, с. 114].

Малевичу принадлежит термин «пластическое безвесие». По оценке М. Германа, в «Черном квадрате», «благодаря тонко, ювелирно найденным

цветовым и световым обертонам квадрат и фон “плывут” в одной плоскости, в визуально ощущаемой невесомости, не имея никаких пространственных позиций, не выступая вперед и не отступая вглубь, создавая мощное ощущение овеществленного представления о первичных элементах» [1, с. 200].

Линн Гарафола, американская исследовательница, так писала о роли 1920-х для истории русского балета: «Не было эры более изменчивой и трудно определенной <...> Десятилетия проявлений протезизма и внутренних взаимоисключающих противоречий» [7, с. 98]. Творческие искания Баланчина как нельзя лучше вписывались в эту картину. В одной из рецензий за 1924 г. писалось: «Вчерашний показательный спектакль — верный барометр творческих колебаний молодого балетмейстера: от старого классического адажио — до супрематизма / фокстрот. Умелое сочетание обеих крайностей — такова, пока что, его программа» [4].

Все культурное пространство эпохи модерна было подвержено тектоническим процессам. Л. Гарафола так классифицирует основные направления развития искусства этого периода: «Первое, которое я назвала *lifestyle modernism* (“модернизм идущий от образа жизни”), был связан с искусством вопиющей банальности Жана Кокто. Второе, “ретроспективный классицизм”, отразивший очарование французской элиты аристократической культурой *grand siècle*. Третье, “хореографический неоклассицизм”, порожденный Брониславой Нижинской и Джорджем Баланчиным, эмигрантскими представителями советского хореографического авангарда» [7, с. 98].

О. Левенков называет период «золотых 20-х» «затянувшимся уик-эндом между преодолением послевоенного кризиса и великой депрессией», «временем урбанизации, спорта, кинематографа, мюзик-холла, радио, джаза и дансинга». Само время «властно потребовало художественного освоения новых реалий жизни и включения их в театральную практику» [3, с. 80].

Танго с его новой чувственностью, фокстрот и чарльстон меняли менталитет европейцев эффективнее и эффектнее любых других социальных инструментов. «Эра танцевального бума» 1920-х вкупе с цирком, мюзик-холлом и спортом коренным образом изменили отношение к телесности — этой важнейшей доминанте культурной картины мира. Как отмечает Левенков, “цирк предложил” балеринам гуттаперчивость своих акробатов, а классическим танцовщикам — акробатические прыжки-трюки. Спорт по-

влият на балетный театр не столько своими движениями, позами, “пирамидами”, сколько изменением отношения к эстетике обнаженного тела, волевого и мускульного усилия, демонстрации риска» [3, с. 81].

Очевидно, что все новаторские экзерсисы вызывают дискуссию и получают неоднозначные оценки. В критической рецензии по поводу баланчинской «Пасторали», поставленной во время работы балетмейстера у Дягилева, говорилось: «Много изобретательности, направленной в сторону *акробатического модернизма* (курсив мой — *Е. Д.*). <...> Во всем этом много деланности, придуманности, нарочитости» (цит. по: [3, с. 83]). Однако, «большое видится на расстоянии», в очередной раз убеждаемся мы.

Джордж Баланчин является одним из представителей блестящей плеяды деятелей эпохи модерна. Анализ других рядоположенных феноменов этого периода в свете авторской теории архитектоники культуры – задача для последующих статей из цикла «Сто лет под знаком “Черного квадрата”».

ЛИТЕРАТУРА

1. *Герман М.* Модернизм: Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2008. 477 с.
2. Лабан Рудольф. Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 14.10.2014).
3. *Левенков О. Р.* Джордж Баланчин. Ч. 1. Пермь: «Книжный мир», 2007. 383 с.
4. *Рогов С. Н.* Вечер молодого балета // Красная газета, вечерний выпуск. 1924. 20 мая. № 112. С. 3.
5. *Савчук В.* Культурал // Философский проективный словарь. URL: http://projective_philosophy.academic.ru/ (дата обращения: 05.09.2014).
6. *Трускиновская Д.* Рудольф Лабан. URL: <http://www.belcanto.ru/laband.html> (дата обращения: 15.10.2014).
7. *Garafola L.* Diaghilevs Ballets Russes. New York: Da Capo Press, 1998 // URL: http://www.goodreads.com/book/show/9227_Diaghilev_s_Ballets_Russes (дата обращения: 10.10.2014).
8. *Mason F.* Introduction // I Remember Balanchine: Recollections of The Ballet Master by Those Who Knew Him. N.Y.: Doubleday, 1991. P. XI.

3.2. ДЖОРДЖ БАЛАНЧИН – КОМПОЗИТОР И ТВОРЧЕСКИЙ ПАРТНЕР КОМПОЗИТОРА

Композиторские опыты Георгия Баланчивадзе

Значение музыки в жизни величайшего хореографа XX в. Джорджа Баланчина сложно переоценить. Музыкальная композиция служила основным импульсом, отправной точкой его творческого вдохновения: он не признавал первенства никаких иных идей или сюжетов, не начинал работать, пока не «увидел» музыку. Именно музыка для Баланчина была первична и решала все.

Глубокое понимание и чуткость восприятия музыкального текста у Георгия Баланчивадзе были обусловлены, в первую очередь, профессиональным музыкальным образованием. Важно и то, что музыкальная одаренность хореографа может считаться наследственной от отца, композитора Мелитона Баланчивадзе, которого справедливо называли «грузинским Глинкой».

Мелитон Баланчивадзе — ученик Н. А. Римского-Корсакова, автор опер, которые ставились в Петербурге. Известно о дружбе М. Баланчивадзе с Антоном Рубинштейном, подарившим ему свой рояль. Младший сын композитора, Андрей Мелитонович Баланчивадзе, пошел по стопам отца, закончив в 1931 году Ленинградскую Консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова (по классу композиции у А. М. Житомирского и В. В. Щербачева; по классу фортепиано у М. В. Юдиной). Позже он возглавлял Союз композиторов Грузии и выступал в поддержку Д. Д. Шостаковича.

Старший сын, Георгий, сделал иной выбор. В период с 1920 по 1923 гг. он учился в Петроградской консерватории по классу фортепиано и композиции, но все же остался верен хореографическому искусству. Сегодня мы можем смело признать, что в действительности это не было дилеммой, так как в своем творчестве Баланчин нашел удивительную возможность для реализации многогранного таланта, альянса «мелодиста и математика», по словам Мориса Бежара.

Музыкальное образование позволяло Баланчину находить взаимопонимание с композиторами и даже по необходимости вносить коррективы в элементы оркестровки. Творческий союз с Игорем Федоровичем Стравинским — яркий пример содружества «композитор — хореограф» в искусстве XX в. Среди подобных альянсов можно назвать, пожалуй, лишь два равнозначных: это Джон Кэйдж и Мерс Каннингем, Том Виллемс и Уильям Форсайт.

В диалогах с Баланчиным родилась известная книга Соломона Волкова «Страсти по П. И. Чайковскому». Автор предисловия, Морис Бежар, словно объясняя причину обращения к Чайковскому через Баланчина, утверждал, что великий хореограф — «вечно вне моды и всегда — в авангарде», в центре раздумий «каждого жаждущего странствий по стране движения и жеста, времени и пространства». Будучи единственным в своем роде, он не имеет последователей, ведь его эпигоны — это не более чем «копировальщики», «безупречный, блестящий и загадочный, он стоит перед нами как зеркало, которое одновременно отражает и задает вопросы» [1, с. 5]. Называя Баланчина «математиком и мелодистом», разделив эти два свойства его таланта, Бежар в их сочетании видит возможность соединения двух эпох: «эры межпланетных путешествий» и «аромата куртуазных танцев, украшавших своими гирляндами дворы Людовика XIV и Николая II».

Баланчин-«мелодист» проявляется в его неизменном стремлении к красоте, трансформирующейся в иронию эстетики кэмп (под «кэмпом» в данном случае подразумевается способ видеть мир как эстетическое явление). С другой стороны, он — математик, для которого красота и плавность линий — все же тонкая постмодернистская игра на грани утонченного вкуса и чрезмерной вычурности. Детальный аналитический подход к музыке, ощущение специфики музыкальной композиции и звукового пространства позволяли Баланчину виртуозно превращать даже произведения не первого плана (такие, например, как ранняя «Симфония До-мажор» Жоржа Бизе) в подлинные музыкально-хореографические шедевры, где возможные композиторские просчеты трансформировались в оригинальные балетмейстерские идеи.

Обратившись к фортепианным пьесам, написанным во время обучения Баланчина в Петроградской консерватории, попытаемся постичь специфику его музыкального дарования, которое безусловно присутствовало, однако, в этом ракурсе не получило полного раскрытия и развития, воплотившись в синтез звука и движения.

«О чем я мечтал прошлой ночью...» (Last Night I Dream T) — ноктюрн с довольно однообразным мелодическим движением, однако полный тонких гармонических находок и неожиданных оборотов, которые и говорят в пользу универсальности таланта Баланчина, сторонника «красоты в деталях» (Пример 1):

Last Night I dreamT

ჯორჯ ბალანჩინი
ტრანსკრიპცია გ. შავერვაშვილის

Andante

Piano *mp*

6

Pno.

12

Pno.

18

Pno.

24

Pno.

30

Pno.

36

Pno.

The image displays three systems of musical notation for piano, numbered 42, 48, and 53. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines in both hands.

Прим.1

В этой ученической пьесе, выстроенной вполне логично в соответствии с законами развития, идеей достижения кульминационной зоны в точке «золотого сечения» (что является неизменной частью композиторского ремесла), присутствует одна примечательная деталь. Она заключается в неожиданном и оригинальном сочетании незатейливой, подобной цыганскому романсу мелодии, и изощренной, неподобающей данной стилистике гармонией. И в таком «несоответствии» эта, казалось бы, простая пьеса обретает изящество сочетания «повседневного-быденного» языка с изысканной усложненностью гармонического решения.

«Потерянная звезда» (Missing star) — небольшая пьеса, также наделенная гармоническими находками (при аналогичном предыдущей пьесе явном отсутствии мелодической изобретательности). Вальсовая тема с присущим ей трехдольным движением, компенсирующимся в развитии подголосками из восьмых. Основной мотив — кружение вокруг тона соль-диез, затем перемещается в сторону фа-диез, трансформируется далее в прямое нисходящее движение по секвенции. Как такового мелодического зерна здесь нет. Однако, несмотря на эти обстоятельства, развитие компенсирует интонационные недостатки подголосочным движением, начиная с 27 такта, и отсутствием прямой репризы, так как в данном случае бесконечное повторение мотива было

бы совсем нежелательно. Повторяющееся начиная с 17 такта, движение по четырехтактовым формулам сохраняется, что, возможно, было продиктовано танцевальностью с присущим ей стремлением к квадратности (Пример 2).

Missing Star

ჯორჯ ბალანჩინი
ტრანსკრიპცია გ. შავერზაშვილის

Allegretto

Piano *mf*

Pno.

7

14

Pno.

21

Pno.

27

Pno.

33

Pno.

2

40

Pno.

45

Pno.

Прим. 2

«Не она» (She is not) — пьеса, начинающаяся со спокойно-уравновешенного вступления в ми-бемоль мажоре, неожиданно модулирующего в основную тональность – ми-минор. Мерное движение четвертями во вступлении сменяется синкопированным пунктиром, вносящим явное смещение и ощущение тревоги в сочетании с частыми гармоническими сменами и секвенциями. По сравнению с предыдущими пьесами, в этой обращает на себя внимание своеобразная диспропорциональность: кульминация оказывается сосредоточена в 16 такте, что явно не доводит ее до точки «золотого сечения». Отсутствие яркой мелодической интонационности вновь обращает на себя внимание, так же, как и лидирующая роль средств гармонического развития. (Пример 3).

She Is Not

ჯორჯ ბალანჩინი
ტრანსკრიპცია გ. შავერზაშვილის

Con moto

Piano *mp*

5 Pno.

10 Pno. *mf*

13 Pno.

16 Pno.

19 Pno.

2

She is not

22

Pno.

26

Pno.

30

Pno.

34

Pno.

37

Pno.

39

Pno.

The image displays a piano score for a piece titled "She is not". The score is written for piano (Pno.) and consists of six systems of music. Each system begins with a measure number: 22, 26, 30, 34, 37, and 39. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes complex chordal textures, often with multiple notes beamed together, and rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Еще один ноктюрн для фортепиано — «Серебро ночи» (Silver night) — строится на сочетании подголоска, опевающего квинтовый тон в среднем голосе с мелодическим хроматизированным элементом «ре-ре-диез-ми». Необходимо подчеркнуть, что из всех рассматриваемых здесь пьес эта выделяется наиболее ярким мелодическим началом, хотя и гармонические обороты здесь также весьма изобретательны (Пример 4).

Silver Night

ჯორჯ ბაღანიანი
ტრანსკრიპცია გ. შავერზაშვილის

Andante

Piano *mp*

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

22



Прим. 4

Подводя итог, хочется понять: почему же Георгий Баланчивадзе не стал продолжать обучение композиции и выбрал иной путь? Ответ очевиден: его развитый, от природы тонкий художественно-эстетический вкус требовал разнообразия. Его привлекало необычное, яркое, новое и, в то же время, он стремился к классическому искусству. Обращение ко всему широчайшему музыкальному спектру явлений, охватывающему помимо классики, подлинные шедевры XX в. — от Стравинского и Хиндемита до Веберна и Ксенакиса — для Баланчина стало возможным именно в области хореографии. Безусловно, что профессиональное музыкальное образование и многостороннее понимание специфики композиторского ремесла давало невероятные преимущества на этом пути. Перед Баланчиным открылись широкие перспективы развития самобытного таланта: попробовать проявить себя в различных стилях, обладая превосходным музыкальным и художественным вкусом и композиторским мышлением, позволявшем предугадывать «истинные творческие намерения» того или иного автора, и, в некоторых случаях попытаться осуществить задуманное, но «неосуществленное» им.

Сегодня, рассматривая наследие Дж. Баланчина как ярчайший феномен в хореографическом искусстве XX в., мы не можем не признать: сделанный им выбор оказался единственно верным.

Джордж Баланчин и Янис Ксенакис

История создания балета-диптиха на музыку Яниса Ксенакиса могла бы послужить одним из многочисленных свидетельств эстетико-стилевого плюрализма Джорджа Баланчина. В его творчестве можно наблюдать интерес к музыке диаметрально различной как в стилевом, так и в эстетическом отношении. К композициям на музыку Яниса Ксенакиса Джордж Баланчин приходит, проделав последовательный путь в освоении музыкального наследия XX в.: «Орфей» (1948), «Жар-птица» (1949), «Аполлон Мусагет»,

«Серенада», «Агон» (1957), «Каприччио», вошедшее под названием «Рубины» в балет «Драгоценности» (1967), «Концерт для скрипки» И. Стравинского (1972); «Четыре темперамента» П. Хиндемита (1946); «Айвезиана» на музыку Чарлза Айвза (1954); «Эпизоды» А. Веберна (1959).

Этот перечень охватывает лишь некоторые из многочисленных направлений, демонстрирующих широту музыкальных вкусов Баланчина и его интерес к новым веяниям музыкальной культуры — позднего И. Стравинского, додекафонии А. Веберна, полистилистики Ч. Айвза. Все перечисленные опыты логически привели хореографа к еще одному течению в музыке XX в. — стохастической композиции Яниса Ксенакиса и созданию балетов «Pithoprakta» и «Metastasis» на его музыку. Сегодня произведения Яниса Ксенакиса широко известны и, более того, — стали классикой. Им также опубликованы два значительных труда «Формализованная музыка» и «Музыка архитектура».

Баланчин и Ксенакис впервые встретились в Германии, во время выступления Нью-Йоркского балета на Берлинском фестивале в августе 1964 г. Общение продолжилось во время проведения Всемирной выставки «Экспо-67» в Монреале, где также выступала труппа Баланчина. Очевидно, что внимание хореографа привлекло необычное мышление и яркие творческие идеи Ксенакиса, находящиеся на границе видимого и слышимого, рационального и иррационального. Необходимо пояснить: Ксенакис, хотя и не считал себя профессиональным архитектором, но долгие годы участвовал в работах мастерской Ле Корбюзье на ул. Севр в Париже. Он ассистировал Ле Корбюзье в разработках проектов «Лучезарного города» в Марселе, монастыря св. Марии де ла Туретт в Эве-сюр-Ларбресль около Лиона, города Чандигарх в Индии. В 1958 г. по проекту Ксенакиса было построено здание павильона голландского концерна «Philips» на всемирной выставке в Брюсселе («рогатое» сооружение, похожее на шатер инопланетянина, признанное одним из шедевров мастерской Корбюзье), а с 1966 г. он становится директором им же созданного «Центра исследований музыки, математики и автоматики (СЕМАМу)» при Парижском университете.

2 марта 1967 года «New York Times» сообщила, что труппа «New York City Ballet» готовит постановку на музыку Яниса Ксенакиса [2]. Известно также и письмо от 17 марта 1967 г., которое Я. Ксенакис написал

Дж. Баланчину, выражая радость по поводу выбора балетмейстером двух своих работ [3]. Премьера должна была состояться в г. Сартарога-Спрингс во время проведения очередного летнего сезона исполнительских искусств. Между тем, спектакль вышел лишь спустя десять месяцев от обозначенной в анонсе даты. Вероятнее всего это можно объяснить всецелой поглощенностью композитора подготовкой к выставке «Эскпо-67», для которой он делал проект павильона-многогранника, воплощая в этом сооружении новаторскую идею пространственной множественности. Цикл музыкально-архитектурных инсталляций «Политопы»², представленный здесь, отражал специфику мышления композитора: конструктивным принципам, заложенным в архитектурном творчестве, Ксенакис находил аналогии в музыке, подчиняя материал и его развитие математическим формулам, проецируя переменные и константы на высоты, тембры и ритмы. Таким образом, в высшей степени эффектный, но не всегда предсказуемый результат, вмешивался «случай»: отсюда метод и получил название «стохастического» (от греческого слова *στοχαστικός* — «умеющий угадывать»). Композиция состояла из множества натянутых струн и лампочек, каждая из которых становилась светящейся траекторией — и в целом образовывала коническую сеть, имитирующую молекулы и атомы радужного тумана.

Очевидно, что столь яркие оригинальные идеи Ксенакиса, созвучные новому времени, не могли оставить равнодушным Баланчина: их творческие устремления были взаимно интересны. Композитор в своем творчестве переводил архитектурные модели в музыкальные и наоборот. Великий хореограф также стремился к поискам универсальных структур, которые бы способствовали адекватному переводу музыкального текста в хореографический. Однако он осуществлял это в двустороннем порядке: в одном случае, следуя за оригинальной авторской музыкой, а в другом, сам принимал на себя инициативу, выстраивая собственную концепцию, словно пытаясь придать музыке новый смысл, который в силу тех или иных причин не донес до слушателя композитор. Безусловно, что эта вторая линия не могла иметь ровным счетом никакого отношения к Ксенакису. Поэтому при обращении к его музыке, невероятно оригинальной и самодостаточной, Баланчин мог

² В терминах математики «политоп» — это подмножество евклидова пространства, которое представимо в виде объединения конечного числа симплексов. Само же слово происходит от греческих «поли» (много) и «топос» (место, угол, территория).

руководствоваться лишь первым принципом. Связь геометрии пространства, архитектуры и музыки, выраженная когда-то в известной формулировке Шеллинга «архитектура — застывшая музыка»³, воплотилась в идеях Ксенакиса, но не в меньшей степени она интересовала и Баланчина: их интерес к этой проблеме был обоюдным, и идея совместного проекта стала вполне предсказуемым результатом этого интереса.

Репетиции «Pithoprakta» и «Metastasis» начались в декабре 1967 г., во время ежегодного праздничного «марафона Щелкунчиков». Стилистический контраст был, конечно же, разительным, и артистам было невероятно трудно работать с радикально новым материалом. Балерина Сьюзен Фарелл, вспоминая о работе над «Metastasis», говорила о том, что за невозможностью опереться на ритмическую формулу они ориентировались, главным образом на визуальные «подсказки», графические представления, которые для этой музыки безусловно первичны [4, с. 67]. Необходимо пояснить специфику композиций Ксенакиса, избранных Баланчиным для хореографического воплощения.

«Metastasis» стал первым серьезным произведением композитора, где сформировались особенности его творческого почерка. Начало пьесы — глиссандо с медленно поднимающимся звуком струнных. Существует предварительный рисунок Ксенакиса, изображающий траектории движения линий отдельных инструментов: они сближаются, разъезжаются в разные стороны, уплотняются и ломаются. Очевидно, что пьеса была вдохновлена визуальными аналогиями. Тянущиеся линии — впоследствии это ребра жесткости, которые воплотились в архитектурной конструкции павильона «Phillips».

Необходимо также отметить, что пьеса вызвала «бурю негодования» не только у консерваторов, но (как это ни парадоксально) и у лидеров авангарда. В 1950-х гг. последним словом авангардистской композиторской техники был «сериализм». Стремлению сериальной композиции к предельной точности, изолированности звуковых точек Ксенакисом было противопоставлено оперирование звуковыми массами, обладающими «плотностью», «фактурностью» и, вместе с тем, архитектурной точностью.

Практикуя в архитектурной и математической областях, в своей известной статье против актуальности сериалистического метода он выска-

³ См.: Шеллинг Ф. «Лекции по философии искусства».

зался в остро ироничной форме, противопоставив элементарной арифметике серии — сложные математические конструкции, основанные на теории вероятности и последних математических законах и открытиях⁴. Пытаясь разъяснить свой творческий метод и свою позицию, Ксенакис формулировал основную мысль статьи следующим образом: «представьте себе огромную толпу возмущенного народа. Голоса сливаются в гул, из которого выделяются отдельные возгласы и крики. Толпа ведет себя как единое целое, толпа дышит, растет, движется... Можно ли создавать музыку, думая не об отдельных нотах и инструментах, но сразу - об общем эффекте, то есть проектировать звуковые массы с заранее заданными свойствами?» [5].

Идея существования взаимосвязей различных видов искусства и биологических объектов через единые законы поступательного роста и объема приводит Ксенакиса к разработкам, связанным с архитектурным воплощением звуковой формы. На начальном этапе проектирования Ксенакис делает эскиз, вычерчивает проект (рис.1), а затем и создает макет полой конструкции из бетона на металлической сетке, которая подвешена на своеобразном скелете или каркасе, закрепленном на деревянном основании, в пазах которого натянуты рояльные струны (рис. 2).

Таким образом, в основе проекта (1958) оказывается заложен визуально-звуковой образ оркестровой пьесы «Metastasis» (1953), ставшей впоследствии основой балета-диптиха (рис. 3).

⁴ Спустя некоторое время композиторы-сериалисты, такие как Карлхайнц Штокхаузен и Пьер Булез, пришли к выводу о целесообразности пересмотра своих позиций, обратившись к «технике групп» (Штокхаузен), или же к технике мультипликации (Булез «Молоток без Мастера»).

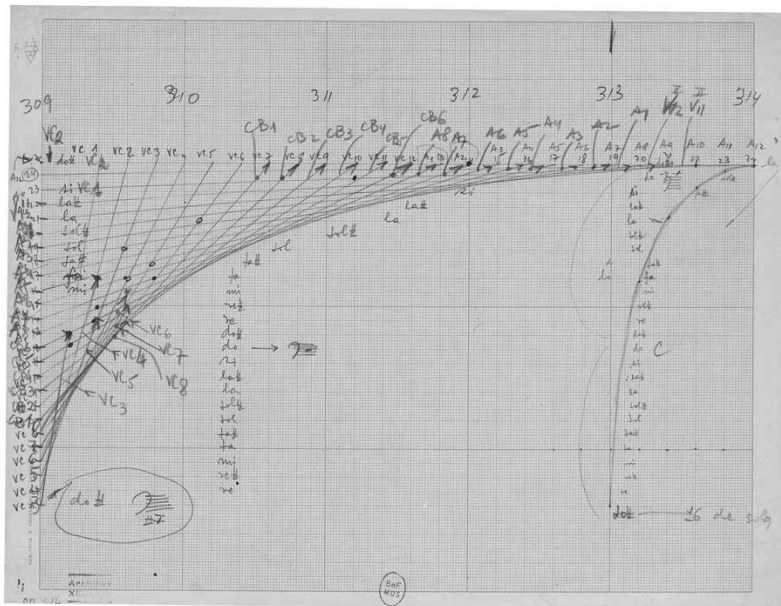


Рис. 1. График



Рис. 2. Фото павильона

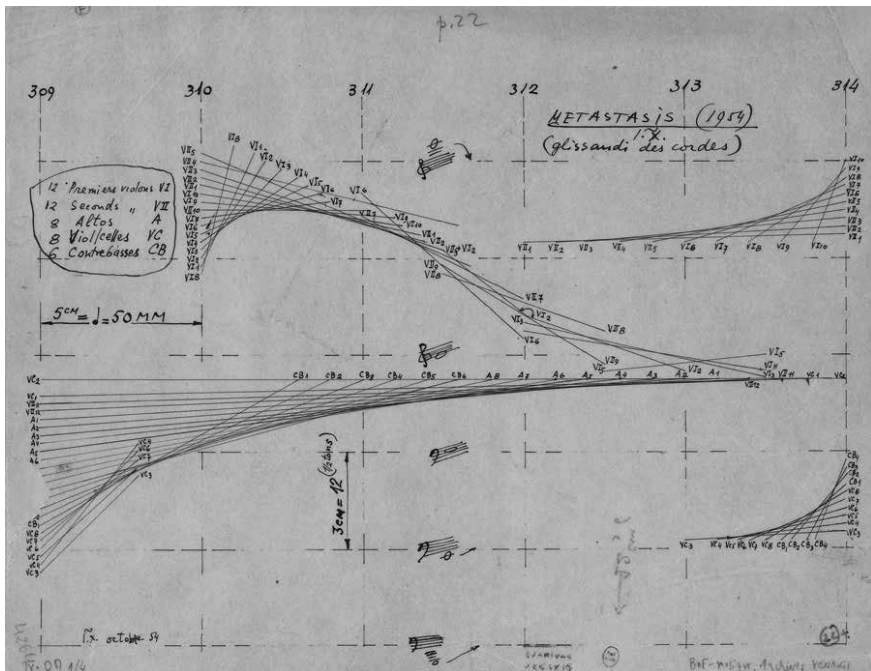


Рис. 3. Фрагмент партитуры

Услышав «Metastasis», сочетающий в себе архитектурную точность движения звуковых масс и плотностей, напоминавших об ужасах не так давно закончившейся войны, Дж. Баланчин предложил Я. Ксенакису сотрудничество. Как было сказано выше, в своем письме Ксенакис поблагодарил знаменитого балетмейстера, подчеркнув, что ему, несомненно, приятен выбор его музыки вопреки очевидным трудностям хореографического воплощения.

Вторым сочинением Я. Ксенакиса, получившим хореографическое воплощение, стала композиция «Pithoprakta» для 46 струнных инструментов, двух тромбонов и ксилофона. Премьера сочинения состоялась в 1956 г. под руководством дирижера Германа Шерхена в Мюнхене. Название сочинения можно перевести с греческого как результат «действия посредством теории вероятности». В основу музыкальной структуры положена статистическая механика газов, Закон Гаусса, и идея броуновского движения. Каждый инструмент выступает в роли своего рода молекулы, подчиняющейся законам распределения Максвелла-Больцмана и Гаусса. Броуновское движение отра-

жается в принципе четырехмерности: трех измерений и времени. Ксенакис создал партитуру, сначала опираясь на упрощенный двумерный график, где ось (x) — время в пропорции 5 см = 26 мм, ось ординат (y) представляет шаг в 1 полутон = 0,25 см. В транскрипции при нотной записи 5 см = одному такту. Эта длина подразделяется на три, четыре и пять равных частей, что позволяет тонкие различия в продолжительности, но и создавая устойчивые импульсы в партии каждого инструмента, снижая риск случайности в ритмической сфере. Необходимо отметить, что «Pithoprakta» — вторая часть диптиха — обладала значительно большей ритмической определенностью в сравнении с «Metastasis». 18 января 1968 г., наконец, состоялась премьера, и пресса отмечала, что Баланчин создал настоящее чудо из двух исключительно сложных для хореографической интерпретации композиций. Первая часть была решена средствами ансамбля из двадцати двух женщин и шести мужчин, а вторую часть исполнял дуэт (Сьюзен Фарелл и Артур Миллер). В «Metastasis» фигуры словно сливаются в некоего метафорического гиганта, приходящего в движение — здесь Баланчин использовал принцип обезличенности в использовании танцоров (рис. 4).



Рис. 4. Сцена из балета «Metastasis»

А в «Pithoprakta» композиция строится вокруг возможностей мужского и женского тела и их контрапункта.

Джордж Баланчин, обладавший невероятным художественным вкусом и эстетизмом, открыл для мира новую ипостась Яниса Ксенакиса как балетного композитора. Казалось бы, не могло быть более сложного для интерпретации

современного автора, чьи идеи настолько «пограничны» и отчасти внемузыкальны: ему удавалось превращать в яркую необычную музыку то, что, казалось бы, никаким образом ею быть не могло. Примечательно и то, что гениальный хореограф воплотил идеи, которые на первый взгляд не могли обрести хореографические формы (отсутствие ритмической канвы, на которую можно было бы опереться исполнителям в «Metastasis», служит тому подтверждением). Однако в музыке греческого композитора существуют определенные «композиционные универсалии», которые тонкий эстет и хореограф-композитор Баланчин не мог проигнорировать. Эти универсалии и подсказали ему возможные пути воплощения двух необыкновенно оригинальных современных музыкальных пьес: движущаяся конструкция «под белым покрывалом», словно воспроизводящая брюссельский павильон «Philips» в «Metastasis» и дуэтная композиция «Pithoprakta», отражающая движущиеся согласно теории вероятности персонажи С. Фарелл и А. Миллера.

После смелого экстравагантного эксперимента Дж. Баланчина и другие хореографы начали работать с музыкой Ксенакиса. Морис Бежар поставил номер для Паоло Бортолуцци на музыку «Nomos Alpha» в апреле 1969 г., однако эту интерпретацию критики сочли слишком иллюстративной: инструментальному глиссандо соответствовало аналогичное движение в хореографии.

Затем появился балет «Kraanerg» с хореографией Ролана Пети, премьера которого состоялась 2 июня 1969 г. в Оттаве (это был первый случай, когда Ксенакис написал музыку на заказ). А следующее публичное упоминание о сотрудничестве Баланчина и Ксенакиса датируется июнем 1971 г., когда все та же «The New York Times» объявила, что в сентябре должна состояться премьера балета «Antikthon» на музыку, специально заказанную Баланчиным.

Премьера не состоялась, но музыка Ксенакисом все же была написана, и в 1974 г. композитор обратился к хореографу с просьбой позволить Мишелю Табачнику сделать интерпретацию «Antikthon» для фестиваля в Бонне. Ответа так и не последовало, проект остался незавершенным, но, тем не менее, можно смело сказать, что предшествующие работы заложили основу хореографических интерпретаций музыки Ксенакиса, творчество которого в подобном качестве еще предстоит открыть балетмейстерам.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Волков С.* Страсти по Чайковскому. Разговоры с Джорджем Баланчиным / Предисловие М. Бежара. М.: Изд-во «Независимая Газета», 2001. 224 с.
2. *W/a.* City Ballet To Open At Saratoga July 7// New York Times. March 2. 1967. P. 30.
3. George Balanchine to Iannis Xenakis. Letter. Paris. 1967. Mar 17.
4. *Charles W. Turner.* Xenakis in America. N.Y.: One Block Avenue Tappan ed., 2014. 146 p.
5. *Горохов А.* Iannis Xenakis // Музпросвет Немецкой волны. 2011. URL: <http://www.muzprosvet.ru/xenakis.html> (дата обращения: 20.01 2015).

3.3. ХОРЕОГРАФ – КОМПОЗИТОР: ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В БАЛЕТЕ И ТАНЦЕ ПОСТМОДЕРН

Творческий союз композитора и хореографа — объемная исследовательская тема, которую в рамках данной статьи мы попытаемся рассмотреть лишь в первом приближении: пунктирно наметить основные типы творческого тандема «композитор-хореограф», характеризующие представления каждого из партнеров о роли музыки в создании балета.

С композиторской точки зрения, создание музыки, которая, возможно, станет основой хореографического произведения, и создание музыки непосредственно для хореографии — это две диаметрально противоположные целевые установки музыкального творчества, оказывающие влияние на его характер. В первом случае композитор пытается реализовать себя в границах «своего» музыкального жанра, действуя, при этом, независимо и свободно. Ориентируясь в создании музыки на конкретную хореографическую постановку, он отчасти утрачивает и право на свободу самовыражения, и свободу воли, так как берет на себя обязательства привести конечный результат своей деятельности в соответствии с замыслом хореографа и законами тяготеющего к музыке, но все же иного вида искусств — искусства танца.

Ситуация создания произведения искусства в соавторстве является проблемной и для хореографа. О чем, в частности, свидетельствует следующее высказывание одной из основоположниц танца модерн — американского хореографа Дорис Хамфри: «выбор музыки, в теории, довольно прост, однако на практике существует множество возможных осложнений, которые следует учитывать» [1, р. 68]. Эти «осложнения» — следствие разногласий по поводу ведущей роли одного из двух основных компонентов спектакля: музыки или движения (танца). Определяя и сравнивая общие лексические элементы музыки и танца, композиторы и хореографы могут лучше понять композиционный процесс друг друга и прийти к решению проблемы в рамках совместного творческого процесса. Несмотря на то, что и в музыке и в танце есть общие установки — такие как ритм, структура и функция частей или паттернов — композитор и хореограф нередко подходят к этим факторам с различных позиций.

История и психология сотворчества как добровольного и сознательного ограничения личной творческой свободы во имя совместной деятельности, одновременного и параллельного претворения в жизнь различных художественных замыслов заслуживает внимания и пояснения. Цели настоящего исследования: с помощью примеров проследить направления развития взаимозависимых и необходимых профессиональных отношений в творческой паре «композитор — хореограф»; охарактеризовать условия (принципы) возможного и успешного совместного творчества в союзе композитора и хореографа.

История искусства знает немало примеров творческого взаимодействия композитора и хореографа, часть из которых была не очень успешной, часть — привела к созданию подлинных шедевров. За рамками конечного результата, остается долгий поиск взаимопонимания и точек взаимодействия, способствующих обоюдному раскрытию граней таланта в решении общих художественных задач.

Известно, что официальное название должности композитора при Императорских театрах в России в XIX веке звучало как «сочинитель балетной музыки». В своих воспоминаниях о Петипа Ширяев пишет, что музыка Чайковского создавала для него немалые затруднения, так как привычка работать со штатными балетными композиторами — дедом Ширяева Пуни и Минкусом позволяла Петипа вынуждать последних до бесконечности менять музыку тех или иных номеров. Так, Пуни мог провести ночь в нотной конторе за пересочинением и переработкой целых действий балета. И, несмотря на то, что и Чайковский и Глазунов охотно шли на встречу Петипа, «балетмейстер, конечно, стеснялся требовать с них, как с Пуни и Минкуса, которые по его желанию перерабатывали свои композиции прямо тут же на репетиции. Поэтому Петипа было довольно трудно работать над «Спящей красавицей». Если же музыка ему не нравилась, по словам Ширяева, он заявлял: Пусть Иван или Ширай ставит...», переименовая таким образом фамилии балетмейстеров Льва Иванова и Ширяева [2, с. 217].

Приемы музыкального развития усложнили музыкальную драматургию благодаря приходу в балет композиторов-симфонистов, благодаря чему, уже в начале XX века, в театральном искусстве намечилась, а вскоре отчетливо проявилась тенденция одновременного усложнения музыки и танца.

Она добавила недопонимания в отношения хореографов и композиторов и еще более провоцировала конфликт между ними. Сказанное достаточно убедительно иллюстрируют фрагменты воспоминаний Игоря Стравинского, относящиеся к истории создания балета «Весна священная» (1913) в соавторстве с Вацлавом Нижинским.

В. Нижинский – И. Ф. Стравинский

Свои впечатления от совместной работы с В. Нижинским И. Стравинский поведал своему биографу — американскому дирижеру и музыкальному критику Роберту Крафту. Из «Диалогов с Крафтом» следует, что композитор невысоко оценивал музыкальные способности Нижинского, так как не обнаруживал у постановщика врожденного «настоящего чувства ритма». «Можете себе вообразить, — восклицал Стравинский, — ритмический хаос, который являла собой “Весна священная” в особенности в последнем танцевальном номере, когда бедная мадемуазель Пильц — Избранница, приносимая в жертву, — не могла понять даже смены тактов» [3, с. 126].

Судя по эмоциональности высказываний, Стравинского раздражало независимое поведение Нижинского, руководствовавшегося собственными представлениями о том, что и как должно происходить на сцене под музыку: «Нижинский не сделал ни малейшей попытки проникнуть в мои собственные постановочные замыслы в “Весне священной”. Например, в Пляске щеголих мне представлялся ряд почти неподвижных танцовщиц. Нижинский сделал из этого куса большой номер с прыжками <...> все дело в том, что он не знал музыки, и потому держался примитивного представления о ее взаимосвязи с танцем» [3, с. 126–127].

Конфликт соавторов имел глубинный характер, хотя обвинения в примитивности взглядов, при незнании их истинных причин, совершенно ошибочно могут быть истолкованы как признак личной неприязни или ссоры. Стравинский полагал, что хореография «...должна обладать своей собственной формой, не зависящей от музыкальной, хотя и соразмеряемой с ее строением. Хореографические конструкции должны базироваться на любых соответствиях, какие только может изобрести балетмейстер, но не просто удваивать рисунок и ритм музыки» [4, с. 126–127]. Устаревшая, по мнению Стравинского, концепция Нижинского строилась на диаметрально противо-

положном мнении о том, что танец должен выявлять музыкальную метрику и ритмический рисунок посредством постоянного согласования. Нежелательным результатом использования устаревшей, с точки зрения Стравинского, творческой установки балетмейстера в совместной постановке могла стать примитивная имитация («ритмическое дублирование») музыки в танце.

Дж. Баланчин – И.Ф. Стравинский

Творческий союз Игоря Стравинского с Джорджем Баланчиным был пропитан большим взаимопониманием, поскольку хореограф получил основы композиторского образования. Кроме того, их представления о музыке и танце не имели под собой тех глубинных идейных разногласий, которые обнаружились в работе Стравинского с Нижинским. В своем исследовании, посвященном проблеме музыкально-хореографического синтеза в творческом союзе Баланчина и Стравинского, С. В. Наборщикова утверждает, что в раскрытии этой темы невозможно не учитывать высказывания композитора и хореографа друг о друге. Известно, что Стравинский всячески подчеркивал музыкальность в работе Баланчина, а Баланчин — хореографическую природу музыки Стравинского, тесно связанную с движением и танцем [5, с. 24].

Уважая автономию музыки, Баланчин представлял хореографию будущего совместного спектакля, как продолжение идей Стравинского. Представляя хореографическую интерпретацию музыки композитора, он, по его собственным словам, старался не скрывать ее за сложными хореографическими решениями, то есть не мешать музыке [4, р. 1]. Таким образом, Стравинский и Баланчин заранее оговорили и установили допустимые стилистические и практические границы свободы творчества каждого, а их работа стала результатом претворения в жизнь согласованной художественной концепции взаимодействия музыки и хореографии. С этим связана и наивысшая субъективная оценка, выставленная Стравинским Баланчину за совместный труд: «Я не знаю, как можно быть балетмейстером, не будучи в первую очередь музыкантом, подобным Баланчину» [3, с. 126]. Это — пример благотворного творческого альянса, в котором, согласно утверждению Гарриса: «безоблачности альянса препятствовали два обстоятельства — композиторский снобизм Стравинского в отношении балетмейстерской профессии и несопадение взглядов композитора и хореографа на использование в балете му-

зыки, для него не предназначенной» (цит. по: [5, с. 38]). В этом творческом союзе, безусловно, речь идет о фигурах равномасштабных. Это равенство осложняет совместный творческий процесс, обозначенными выше обстоятельствами. Очевидно, что проблема совместного творчества хореографа и композитора в балете обусловлена целым комплексом противоречий.

У. Форсайт-Т. Виллемс

Еще один творческий тандем композитора и хореографа, который в отношении органичного взаимодействия считается равным Баланчину и Стравинскому — это совместная работа Уильяма Форсайта с композитором Томом Виллемсом. Однако необходимо подчеркнуть, что Виллемса вряд ли будет правильным сравнивать со Стравинским: это абсолютно разные композиторские фигуры. И, если балетная музыка Стравинского — это только одна из страниц его богатейшего многообразного и многожанрового наследия, то Виллемс, прежде всего, — композитор балетов Форсайта.

Виллемс и Форсайт подходят к взаимоотношению музыки и танца с позиции того, что оба компонента спектакля самодостаточны. При этом Форсайт, так же как и Баланчин, в достаточной мере музыкально образован: будучи внуком известного скрипача, он в детстве играл на скрипке и флейте, а также пел в хоре [6]. Как утверждает хореограф в одном из своих интервью, подобно Баланчину, он стремится к созданию контрапунктических структур [6]. Форсайт пытается отобразить преобразование исходной идеи из акустической области — в визуальную: «Это определяется принципами симметрии, руководствующейся идеей «выравнивания» или «идентичности». Виллемс — композитор, получивший известность именно благодаря работе с Форсайтом. В отношении их сотрудничества он однажды сказал: «Я знаю, что моя музыка в хороших руках» [7]. В музыке голландского композитора сочетаются музыкальные звуки с шумовыми, например, звуком бьющегося стекла, металлическим скрежетом. Большинство его композиций для Форсайта — электронная музыка. Нужно также подчеркнуть, что в балетах Форсайта-Виллемса ни музыка, ни танец не иллюстрируют друг друга, а, скорее, выступают в синтетическом единстве. Композитор создает определенный акустический ландшафт для хореографии, а хореограф в этом звуковом пространстве выстраивает движения. Ландшафт включает в себя набор

различных предварительно записанных звуков. Сама же композиция складывается как импровизационная, где звуки смешиваются в реальном времени в ответ на сигналы, поступающие от танцовщиков. В синхронизации звуковых объектов и движений именно система сигналов стала жизненно необходимой формой передачи информации для построения общей quasi-импровизационной композиции. В одной из многочисленных совместных работ — спектакле «In the Middle Somewhat Elevated» — сценическое пространство лишено декораций, но заполнено различными урбанистическими звуками: грохочущими, скрежещущими агрессивными звучаниями постиндустриальной эпохи. Движения, существующие в единстве со звуками, демонстрируют почти механическую синхронность. Хореографа не увлекают жестко фиксированные формы, он действует на границе пространства и времени, звука и движения. Применяя специальные технологии импровизации, Форсайт особым образом относится к музыке: она помогает ему проецировать смысл на движение и функционально организовывать последнее. Смысл возникает из сцепления всех сосуществующих в спектакле элементов и случайностей, что дает свободу, как самому хореографу, так и восприятию.

М. Грэм – А. Копленд

В другом творческом тандеме хореографа Марты Грэм и композитора Аарона Копленда в процессе совместной работы над балетом «Весна в Аппалачах», описанной в исследовании Джоан Касс, возникли разногласия в понимании процесса тематического развития [6, p. 50]. Копленд взялся за создание музыки для балета за весьма незначительный гонорар в 500 долларов, испытывая большое желание работать с хореографом. Впервые Грэм использовала музыку Копленда в 1931 году для балета «Дифирамбный» (Diframbic) это была пьеса (Вариации) для фортепиано. Грэм высоко ценила дарование Копленда: вскоре после того как композитор согласился совместно работать над «Весной в Аппалачах», другой композитор, Карлос Чавес, также согласился написать пьесу, которую Грэм назвала «Темный луг». По поводу сотрудничества с обоими композиторами Грэм в написала письме к Копленду: «Кажется я самая счастливая танцовщица в мире, ведь у меня есть Вы и Чавес. До сих пор не могу в это поверить» [8, с. 187]. В процессе совместной работы содержание балета постоянно корректировалось: замысел

создателей эволюционировал от первоначальной идеи воспроизвести на сцене античный сюжет с участием древнегреческой героини Медеи до вымышленной истории жизни на фронтире между нерабовладельческими и рабовладельческими штатами Америки. Копленд предложил соединить материал, присланный Грэм, с «Нашим городком» Торнтон Уайлдера — одной из наиболее известных пьес драматурга, в которой автор разворачивает действие в период с 1901 по 1913 годы. Казалось бы, не происходит ничего особенного и, вместе с тем, перед простыми на первый взгляд героями встают серьезнейшие вопросы человеческого бытия. В оригинале «...персонажи представляли собой безымянные американские архетипы: Мать олицетворяла чистоту американской души доиндустриальной эпохи, Дочь — типаж решительного пионера, Гражданин, который женится на Дочери и переносит ее через порог своей только что построенной фермы, — борец за гражданские права, возможно даже интеллеktуал и, безусловно, аболиционист, Беглец представляет рабов, Младшая Сестра — “сегодняшний день”. Беглец приносит с собой всю боль и ужас Гражданской войны. Но драма заканчивается стихающей сценой воскресенья, которая, по словам Грэм, “может передавать ощущение от собрания шейкеров⁵, когда движения странны, упорядочены и одержимы, или ощущение от присутствия в негритянской церкви с ее лирическим экстазом спиричуэлс”» [7].

Грэм стремилась создать именно американский балет и первоначально даже пыталась ввести эпизод из «Хижины дяди Тома» в сюжет, однако позже, они вместе с Коплендом пришли к выводу, что он не сработал во благо общей идеи. Когда Копленд спросил Грэм о названии балета, хореограф ответила, что «Весна в Аппалачах» не имеет никакого отношения к тому, что происходит, это, по существу, — «танец места» [8, с. 192] В оригинале партитура была написана для ансамбля из тринадцати музыкантов, состав которого затем был увеличен. Наряду с тем, Грэм утверждала, что ей нравится работать именно с клавиром. В тесном сотрудничестве с пианистом, она просила его отмечать смену инструментов в клавири, ссылаясь на физическую

⁵ Шейкеры (англ. — Shakers) — протестантская религиозная секта в США, официальное название которой — Объединённое сообщество верующих во второе пришествие Христа. Шейкеры считали, что Бога следует искать внутри себя самого, а не через священников или обряды, при этом следует стремиться к совершенству и безгреховному существованию.

память в работе с «фазами тела». Копленд доверился Грэм и использовал музыкальную цитату гимна шейкеров «Простые дары», не имея ни малейшего представления об этой секте. Исходя из временной продолжительности, как общей, так и каждой сцены в отдельности, хореограф и композитор пришли к созданию временной структуры балета. Далее А. Копленд создал небольшие эскизы к каждой отдельной сцене и показал их М. Грэм на фортепиано. Затем он инструментовал эту музыку для ансамбля из тринадцати струнных и духовых инструментов. Неоднократно им приходилось решать сложные задачи на соответствие музыки и хореографии, представляя друг другу уже завершённые концепции. Общим творческим вектором стало объединение разнородных элементов хореографии, исходящих от народного танца и народной музыки с основами танца модерн, со спецификой техники современной музыкальной композиции. Нередко, говоря о Копленде, критики обращали внимание на его своеобразное творческое «двуличие»: мелодичная, основанная на народных мелодиях «Весна в Аппалачах», написана тем же автором, что и додекафонное сочинение под названием «Подразумеваемое» (Connotations).

Работая с Джанкарло Менотти над балетом «С вестью в лабиринт» в конце 1940-х? Грэм написала подробнейший сценарий, однако, в конечном виде танец не имел ничего общего с предварительным сценарием. Композитор был явно расстроен, но пообщавшись с Коплендом, он успокоился. Копленд сказал: «она всегда так делает» [8, с. 194].

Леонард Бернстайн – Джером Роббинс

В работе над Бродвейской постановкой «Вестсайдской истории» появился еще один известный творческий тандем — композитора Леонарда Бернстайна и хореографа Джерома Роббинса. Оригинальная, драматически наполненная хореография и органичное слияние трагического сюжета и музыкальных номеров открыли новую эпоху в истории музыкального театра. Роббинс, средствами хореографии раскрыл на сцене тему взаимодействия маленького человека и урбанистического пространства большого города. По словам хореографа, они с Леонардом шутили, что в хореографическом рисунке обязательно было па, которое предложил он, а в партитуре — несколько нот, которые предложил Роббинс [9, р. 11]. В целом, творческий

процесс выглядел следующим образом: вначале Роббинс в мельчайших подробностях описывал Бернстайну настроение, атмосферу и тип движений, которые он хотел бы отобразить. Отталкиваясь от этих идей, композитор предлагал музыкальные решения. Совместный процесс создания «Вестсайдской истории» включал также дополнительного соавтора — драматурга Артура Лоранса. Первоначальная концепция Роббинса состояла в том, чтобы перевести трагическую историю любви Шекспира, Ромео и Джульетту, в современный Нью-Йорк.

Роббинс сначала работал с Лораном, а затем делился историей с Бернстайном.

Джон Кейдж – Мерс Каннингем

Известный весьма успешный творческий тандем Джон Кейдж — Мерс Каннингем основывался на изначальных установках о независимости музыки и танца: «в совместной работе с Мерсом [Каннингемом] первое, что мы сделали, это освободили Музыку из необходимости следовать за танцем, и освободили танец от требования музыкальной интерпретации» [9, р. 5]. Эксперименты с композиционным подходом являются важной частью сотрудничества. Композитор и хореограф стремятся понять композиционный процесс друг друга или разработать новую модель совместного художественного процесса.

Союз хореографа Мерса Каннингема и композитора Джона Кейджа стал катализатором творчества обоих художников. Знакомство Дж. Кейджа с М. Каннингемом состоялось в 1938 году. В тот период Каннингем был студентом известного в США хореографа Б. Бёрда. Результатом их сотрудничества, основанного на общности взглядов, стала новая форма художественной деятельности. Кейдж занимал должность музыкального директора «Танцевальной компании М. Каннингема»⁶ (1944–1966). Они начали работать вместе в конце 1930-х годов, в 1951-м основали легендарную The Cunningham Dance Company (вначале появившуюся как результат их пребывания в летней школе экспериментального колледжа в Северной Каролине). С начала сотрудничества они следовали единому эстетическому принципу: три элемента — танец, музыка и сценография создаются совершенно независимо

⁶ Merce Cunningham Dance Company.

друг от друга, а спектакль становится результатом случайной их комбинации. Многослойность лежит в основе самого композиторского процесса Кейджа: «Я различаю три разных способа сочинения музыки в настоящее время. Первый хорошо известен — записывать ноты на бумаге, что я и делаю. Второй возник благодаря электронной музыке и новым источникам звука, позволяющим создавать музыку прямо во время исполнения. А третий появился в студиях звукозаписи — это похоже на то, как художники в своих мастерских пишут картины. Музыка накладывается слой за слоем на ленту; она не исполняется и не записывается нотами, а появляется сразу на звуконосителе» [10, с. 47]. Кейдж уверял, что первое, что он заметил, работая с хореографической группой, это желание танцовщиков превалировать над музыкой. Танцовщики показывали танец музыканту не раньше, чем танец был полностью готов, что было прямой противоположностью принципам работы автора музыки в балете: там музыка должна быть готова до начала репетиций. Несмотря на то, что ни тот, ни другой способ работы Кейджу не нравился, он, согласно его утверждениям, был согласен на любой. Хотя, было бы предпочтительнее, чтобы «...двое, работая вместе, могли работать, не подчиняясь друг другу...», «...работая независимо друг от друга, то есть, находясь в разных местах...» с последующей встречей и соединением двух равноценных произведений. «Я никогда не восхищался сотрудничеством Балачина и Стравинского, которое основывалось на том, что десять пальцев пианиста становятся двумя ступнями танцовщика, что заведомо невозможно» [11, с.132]. В работе с Мерсом Каннингемом Кейдж задавал ритмическую структуру музыке, раз уж гармоническая была недоступна, и создавал «...ритмические отрезки на основе квадратного корня, а Мерс создавал танец внутри этой Структуры» [11, с. 183]. Затем музыка и танец совмещались, не навязывая друг другу деталей. «Танец был независим — но внутри структуры». Итогом было взаимодействие двух компонентов, даже не связанных общностью структуры. В творческом тандеме М. Каннингема и Дж. Кейджа создана так называемая «хореографическая алеаторика», подразумевающая возможность свободного и случайного взаимодействия шумовых звуков с нетрадиционной пластикой движений.

Сотрудничество Кейджа с современными хореографами началось еще и до знакомства с Каннингемом: в 1937 году Кейдж переехал в Сياتл по

приглашению хореографа Б. Берда для работы в качестве концертмейстера и композитора на факультете современного танца. Первым шагом на пути создания музыки к танцу был первый заказ, который композитор получил от кафедры физвоспитания Калифорнийского Университета в Лос-Анджелесе. Нужно было создать аккомпанемент для водного балета. Применяв ударный инструментарий, включавший в себя барабаны и гонги, Кейдж пришел к выводу, что исполнители не слышали их под водой. Он пришел к остроумному решению, погрузить их в воду [11, с. 117]. Работа по музыкальному оформлению хореографических занятий в Корнуоллской школе искусств и Миллз-колледже также была творческой. Одним из итогов работы с танцовщиками стало изобретение препарированного фортепиано в 1938 году и создание в 1940 пьесы «Вакханалия».

Полагая, что средства танца в сущности самодостаточны, так как у него уже есть ритм, Кейдж считал, что единственное, в чем нуждается танец, так это в звуке. Танцовщик может быть даже более оснащенным, нежели музыкант, так как в его распоряжении больше средств [12, с. 118]. Форма музыкально-танцевальной композиции складывается в результате совместных усилий как со стороны композитора, так и хореографа. А музыка должна стать неотъемлемой частью движения, считал Кейдж, и Каннингем его поддерживал в этом.

Самодостаточность и независимость музыки и движения даже в творчестве Каннингема проявляли себя не во всех случаях. На раннем этапе творчества хореографа, связь с музыкой была еще довольно тесной. В истории создания одной из известных совместных работ Кейджа и Каннингема «*Cheer Imitation*» особую роль сыграл вполне традиционный музыкальный ритм: в 1945 году Каннингем осуществил попытку поставить балет на первую часть музыки симфонической драмы «Сократ» Эрика Сати. Симфоническая драма, как в жанровом ключе определил ее композитор, была написана по трем «Диалогам» Платона, которые документировали финал жизни Сократа. Кейдж создал аранжировку для двух фортепиано и в 1969 году совершил попытку добиться от держателей авторских прав Сати разрешения на ее использование в постановке Каннингема. Так как ему не удалось добиться получения разрешения, пришлось проявить невероятную изобретательность, чтобы полностью не отказываться от идеи Каннингема. Кейдж

осознал, что заменить музыку Сати какой-либо другой, уже невозможно, так как хореография была с ней весьма тесно связана. Изобретательность Кейджа состояла в том, что оставив ту же самую ритмическую структуру, он сохранил лишь «тень» музыки Сати, проступающую сквозь мелодический контур и ритмический каркас. Название говорило само за себя: «*Chear Imitation*» («Дешевая имитация»), а у Каннингема название было иным — «*Second Hand*».

Джон Кейдж и Мерс Каннингем ставили творческие эксперименты, стремясь выработать новую концепцию пространства. Как утверждал Кейдж, время его не интересовало, и пространство — тоже, однако слово «концепция» вызывало живой отклик [9, с. 148]. Он следовал двум путям для разрушения стереотипов и всяческих установок, в связи с чем, вспоминает одну из лекций Дайсэцу Судзуки: «В начале лекции он подошел к доске, нарисовал овал и слева начертил две параллельные прямые. Указав на эти параллельные прямые, он сказал, что это эго, а указав на овал — что это сознание. Потом он сказал, что эго имеет свойство закрываться от нового опыта, который через чувства поступает из окружающего мира, назовем его родственный мир, и тогда он уходит вниз, «в землю», как сказал бы Майстер Экхарт, и возвращается к эго в виде снов. Эго может отсесть себя, сказав, что какие-то вещи внешнего мира ему нравятся, или не нравятся, то есть, вынеся оценочное суждение и так далее. Оно запоминает то, что ему не нравится, а потом видит это в снах, порой в страшно искаженной форме. То есть, так или иначе, вы остаетесь в одиночестве. Или же, пройдя полный цикл, вы, наконец, выходите во внешний мир и, как Рильке, глядя на дерево, не знаете, человек вы или дерево. Именно этого, по словам Судзуки, хочет от нас дзэн: не нужно ограждать себя от опыта» [10, с. 136]. Каждая творческая личность привносит свой собственный духовный опыт в создание художественного произведения и организации его пространства. Их тип творческих взаимоотношений в Каннингемом, в соответствии с этим, можно было бы назвать «сотрудничеством на расстоянии», в связи с чем, хореография вступала в более условные или случайные (алеаторные) отношения с музыкой. В отличие от романтического экспрессионизма и драматической иронии, которые характеризовали работу их современников, подобный новый подход был признан целым поколением художников. Эта взаимонезависимость звука и движения

сразу же спровоцировала создание особого способа работы с танцовщиками: они должны были узнавать последовательность движений во времени, независимо от того, что они могли услышать. Каннингем использовал секундомер на репетициях. Этот способ работы был трудным, но в то же время он был невероятно интересным. Танец был абсолютно свободным от ритмического и образного диктата музыки, воплощая свои собственные ритмы, согласованные с физическими ритмами танцовщиков.

Алеаторика, как одна из важнейших граней в творческой философии Джона Кейджа, основывается на провозглашении принципа случайности, который есть сущность всего природного и живого. Алеаторика стимулирует творческую инициативу исполнителя, а возможная степень свободы зависит от создания различных вариантов заготовок композитора (в некоторых случаях достигает полной свободы). Импровизационность полноправно действует там, где автором указаны только самые приблизительные компоненты музыкального языка: ритм, динамика, тембр, штрихи, время звучания и т.д. «Хореографическая алеаторика» строится на свободном взаимодействии элементов, предложенных автором-хореографом и выученных исполнителем из единого комплекса пластических движений, в заданных условиях избранной метрической сетки. Одним из творческих «кредо» Каннингема была убежденность в том, что танец не обязан что-либо выражать: его ценность в нем самом, в движении как таковом. «Хватит собирать картину мира, расслабляйтесь и получайте удовольствие. Жизнь все сделает за вас» [13, с. 20], — утверждал хореограф. Экспериментируя с различными возможностями движений во времени и пространстве, Каннингем, также как и Кейдж, доверял великой «воле случая». Записывая на клочках бумаги различные движения, он перетасовывал их, выбирая возможные последовательности элементов при помощи игрального кубика. Е. В. Кисеева в своей диссертации утверждает, что в творчестве Каннингема постепенно складывалось представление о спектакле в качестве непрерывного процесса с внеавторским и внеличным началом, так как конечной целью является создание замысла, концепта, что, в конечном счете, снимает вопрос авторства текста [16, с. 63].

В совместном творчестве — балете «Beach birds», положенном на музыку струнного квартета Дж. Кейджа «Four» (1958), пианист мог исполнять

любую из четырех возможных партий в сопровождении звуков моря, записанных на магнитофонную ленту.

С 1991 года Мерс Каннингем стал использовать в своих хореографических решениях программу «Life Forms» («Формы жизни»), о создании которой говорил еще в 1968 году задолго до возникновения компьютерной анимации. Эта программа давала ему возможности для визуализации форм движения и создания на основе заданных параметров специфических танцевальных движений, подобных движениям роботов в мультфильмах, источником идей которых выступала компьютерная анимация.

Применение новых средств работы над движением дает возможность при помощи сенсоров, закрепленных на теле танцовщиков, перевести в цифровое изображение, транслируемое на экран, установленный, на сцене. Композиция «Viped» (1999), применяет технику «остановленного движения», существенно расширяющую координационные возможности танцовщика.

Очевидно, что творческий союз композитора и хореографа обусловлен рядом противоречивых обстоятельств. В одном случае, хореографу удобнее работать с композитором, которому можно с легкостью поручить переделку уже подготовленного материала (классические примеры — Петипа и Минкус, Петипа и Дриго), в другом — (например, сотрудничая с великим композитором уровня П. И. Чайковского) нет. Взаимодействие равновеликих, с точки зрения дарования, художников, подобных Стравинскому и Баланчину, — пример гармоничного творческого тандема, и также, отнюдь не безоблачного, отягощенного рядом противоречий. Зависит ли конечный художественный результат от взаимоотношений? Как показывает история, оценка произведения искусства, созданного совместно с хореографом, композитором не всегда справедлива, и здесь можно вновь упомянуть отношение Стравинского к хореографии Нижинского.

Союз Форсайта и Виллемса объединен совпадением художественных устремлений, интересом к особому соотношению структурированного и импровизационного материала. Музыка урбанистической среды Виллемса становится звуковой средой хореографических экспериментов Форсайта. При этом, мы знаем голландского композитора именно как автора музыки к балетам Форсайта (в творческом багаже композитора музыка более чем к 80 балетам Форсайта).

Принцип взаимовлияния, представленный на примере последнего из анализируемых творческих тандемов композитора и хореографа — Кейджа и Каннингема — основывается на использовании новейших технических возможностей, а также опирается на общие философские установки творческих оснований. Он плодотворен для развития обоих художников, и, тем не менее, не говорит о художественной состоятельности каждого отдельного произведения, из числа совместно созданных. В своем стремлении к независимости составляющих хореографического спектакля, Кейдж и Каннингем все же создавали единство, обладающее рядом внутренних противоречий, но объединенное общими эстетическими установками.

Параллельный путь развития идей — не единственно возможный: в некоторых случаях, именно в жарких спорах о концепции балета и самооценности каждого из составляющих его художественных компонентов и рождается истина (и «Весна Священная» в первой постановке — тому яркий пример).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Humphrey D. The Art of Making Dances.* Pollack B (ed). Princeton: Princeton Book Company, Publishers, 1987. 189 p.
2. Мариус Петипа: Материалы. Воспоминания. Статьи. Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1971. 446 с.
3. Игорь Стравинский. Диалоги с Робертом Крафтом: избранные места / пер. с англ. В. А. Линник. М.: Libra Press, 2016. 257 с.
4. *Joseph Charles M. Stravinsky and Balanchine. A Journey of Invention.* New Haven and London: Yale University Press, 2002, 440 p.
5. *Наборщикова С. В.* Баланчин и Стравинский: К проблеме музыкально-хореографического синтеза: дис. ... д-ра искусствоведения М. 340 с.
6. *Whittenburg Z. William Forsythe in conversation with Zachary Whittenburg // Critical Correspondence 04.27.2012* [Электронный ресурс]. URL: https://movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/wp-content/uploads/2012/05/Forsythe_Whittenburg_4.27.2012.pdf (дата обращения: 10.10.2018).
7. *Cass J. Dancing Through History.* New Jersey: Prentice Hall, 1993. 368 p.
8. *Грэм М.* Память крови. Автобиография. М.: Artguide Editions, 2017. 240 с.

9. *Witchel L.* Robbins–Bernstein: New York City Ballet / West Side Story Suite // *The Dance View Times*. 2004. Spring.
10. *Banes S.* Dancing the music: Vicissitudes of Collaboration in American Postmodern Choreography // *Journal of Choreography and Dance*. 1992. Vol. 1, Part 4.
11. *Костелянец Р.* Разговоры с Дж. Кейджем М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 280 с.
12. *Кейдж Дж.* Тишина. Лекции и статьи // Вологда: Библ-ка моск. концептуализма Г. Титова, 2012. 380 с.
13. *Петрусева Н. А.* О переписке Пьера Булеза и Джона Кейджа // *Музыка и время*. 2010. № 1. С. 18-22.
14. *Чувашева А.* Мерс Каннингем 2011 [Электронный ресурс]. URL: http://www.theatre34.ru/merce_cunningham.html (дата обращения: 01.09.2018).
15. *Кейдж Дж., Каннингем М.* An interview with Merce Cunningham and John Cage – Миннесота, 1981 [Электронный ресурс]. URL: http://vk.com/video28878106_162819354 (дата обращения: 01.09.2018).
16. *Кисеева Е. В.* Танец постмодерн как музыкальный феномен: дис. ... д-ра искусствования. Ростов на Дону. 2016. 338 с.

3.4. ТРИЛОГИЯ «PROFESSOR BAD TRIP» ФАУСТО РОМИТЕЛЛИ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МОД ЛЕ ПЛАДЕК

Творчество итальянского композитора Фаусто Ромителли (1963-2004), в своих изысканиях выходявшего далеко за пределы академического музыкального авангарда, погранично. Этот факт объясняет всесторонний и всевозрастающий в настоящее время интерес к его творчеству, обращенному к множеству внешних источников: психоделической литературе, рок-музыке, изобразительному искусству Френсиса Бэкона, а также к современным технологиям, преобразующим художественную реальность с помощью современных средств коммуникации. Выход за пределы академического понимания звука, равно как и за границы собственно музыкального искусства, в полной мере характеризует одну из важных работ в творчестве композитора — трилогию «Professor Bad Trip» (1998–2000).

На создание этой пьесы композитора вдохновили три художественных источника: серия «Три наброска к автопортрету» Фрэнсиса Бэкона, психоделическая поэзия мескалиновых экспериментов Анри Мишо (книга «Познание через пучины» (*Connaissance par les gouffres*, 1961)) и образ художника-карикатуриста Джанлука Леричи, прозванного Professor Bad Trip. Деформация реальности, преломленной через «психоделические фильтры» сознания, отражает пристрастие композитора к фантазмагорической интерпретации реальных событий в вымысел. Эпиграф, предпосылаемый читателю А. Мишо, заимствуется из «Искусственного рая» Бодлера: композитор обращается к особым состояниям сознания и психики, делая шаг навстречу безумию. В книге «Великое испытание рассудка» (1961) (*Les grandes épreuves de l'esprit et les innombrables petites*) А. Мишо пишет о своем желании «рассекретить нормальность», с неведомой силой которой поэту удалось «познакомиться благодаря ее обратной стороне — «ненормальности»: «... даже зауряднейший из людей в минуту самой полной расслабленности осуществляет громадное число операций, причем, не подозревая об этом, не обращая на это никакого внимания. Для него это рутинные операции, в них его интересует лишь результат, а не механизм их действия, совершенно, между прочим, удивительный — в отличие от мыслей этого же человека, которыми он так дорожит и которые частенько оказываются самыми посредственными, ба-

нальными и недостойными того неординарного аппарата, который выдает их наружу и с ними работает» [1, с. 202].

Стремление А. Мишо к трансформации восприятия времени, пространства, цвета и звуков, обусловлено поисками новых ощущений, спровоцированных различными экспериментами над собой при помощи определенных препаратов. Пограничные состояния, разгерметизирующие сознание, интересовали и Ф. Ромителли, однако композитор никогда не применял методов, подобных А. Мишо. Его трагический ранний уход из жизни в возрасте 41 года, причиной которого послужила неизлечимая болезнь, возможно, объясняет его интерес к пограничным состояниям и стремлению к прорыву в область «бессознательного».

Высвобождение сознания и нарушение привычных связей между телом и сознанием «нормального» человека — общая точка для всех трех источников: Ф. Бэкона, А. Мишо и Дж. Леричи. Обретение новой телесности звуковой материи через обострение слуховых ощущений «высвобожденного сознания», к которому стремится Ф. Ромителли, оказывается одной из основных причин интереса к триптиху «Professor Bad Trip» со стороны хореографа, заинтересованного, в свою очередь, в возможности телесной реинтерпретации уже четырех источников: трех вышеупомянутых в интерпретации четвертого в музыкальной композиции Ромителли. «Отражение отражений», «проекция проекций» создают своеобразную зеркальную анфиладу интерпретаций, преобразующую первоначальный объект до неузнаваемости. И эта идея для итальянского композитора, является, весьма эстетически привлекательной. При этом особый эффект возникает в тесной взаимосвязи разнородных элементов, где, как писал М. Ботюр об А. Мишо: «Живопись — средство продвинуть вперед язык, а язык — средство достичь успехов в живописи. Только во взаимосвязи между ними можно распутать некоторые узлы» [1, с. 202]. В 1951 году для поэтического сборника «Движения» Анри Мишо нарисовал 64 рисунка — «псевдоидеограммы», в которых исчезает грань между графикой текстового знака (иероглифом и абстрактным изображением) (см.: рис. 1).



Рис. 1. «Псевдоидеограмма» А. Мишо

Равнозначность визуального и «слышимого» для Ромителли аналогична принципам Мишо. В литературном творчестве и рисунках Мишо, по словам композитора, его привлекла идея исчезновения видения и цвета: он нашел нечто общее между слуховыми процессами и формой «внутреннего слышания» [2, с. 15]. Исследование перцептивных механизмов сознания стало проводником к освобождению от академизма, разгерметизации культивированного и структурированного звука, в котором, по словам Ромителли, «нет ни тела, ни плоти, ни крови» [2, с. 15].

Эстетика итальянского композитора также является продуктом синтезированного слышания, где сплавляются элементы субкультуры популярной англосаксонской музыки с 1960–2000-х годов (Sonic Youth и Aphex Twin), спектральная технология с внемузыкальными ассоциациями представленных выше источников. Во взаимоотношениях этих источников для Ромителли, так же как и для Ф. Бэкона, по словам Ж. Делеза, важны в первую очередь ощущения в качестве композиционной коммуникации, так как «свойство ощущения — переходить с уровня на уровень под действием сил. Но иногда два ощущения, каждое на своем уровне, в своей зоне, встречаются, и их уровни вступают в коммуникацию. И из области простой вибрации мы переходим в область резонанса» [3].

Триптих «Professor Bad Trip» троичен, так же как и портретная серия

Ф. Бэкона. Повествовательность, которая проявляется в симметричности и в самой идее раскадровки киноленты, не пугала ни художника, ни композитора Ф. Ромителли. Взаимосвязь музыкальной и изобразительной композиций очевидна: согласно утверждению Ж. Делеза, «триптих — одна из самых музыкальных картин Бэкона» [3]. Бэкон пытается отойти от статичного, фотографического представления о человеке. Он стремился отразить впечатление, возникающее при живом общении с выражением эмоций, мимикой и жестами. Ромителли, не опасаясь некоторой повествовательности, в трехчастной структуре композиции уходит от фрагментарности мышления, ставшего начиная с сериализма 1950-х годов академической чертой. «В “Professor Bad Trip” преобладает гипнотическое — ритуальное начало, пристрастие к деформированному и искусственному материалу, где в процессе искажения возникает череда навязчивых повторений, преобразующихся во времени — сжимающихся и скручивающихся, дрейфующих в направлении шумового хаоса и белого шума» [2, с. 22]. Не менее значителен этот аспект и для автора портретного триптиха: у Бэкона внешние деформации — следствие не только агрессивного влияния окружающей среды, когда мир — источник коррозии тела, но также и невозможности жесткой фиксации изменчивого, находящегося в постоянном движении объекта. При этом, у обоих (и у художника, и у композитора) в работе с материалом (как визуальным, так и звуковым) присутствует строгий композиционный расчет.

В основе ромителлевского триптиха лежит следующая симметричная гармоническая структура [4] (рис. 2).

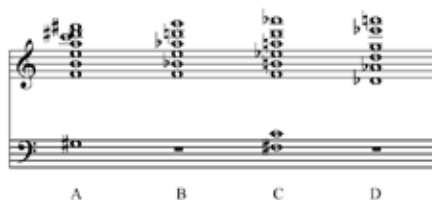


Рис. 2. Гармоническая структура “Professor Bad Trip”

В использовании спектрального метода Ф. Ромителли гармония становится инструментом, который генерирует звук и временные процессы, через

определения границы между гармоническими и шумовыми компонентами. Использование в качестве материала элементов, заимствованных из психоделического рока, позволяет ему привлечь внимание слушателя к пограничным звучаниям и культурам, где границы между элитарным и массовым, воображаемым и реальным размыты, и музыка обитает именно на этих пограничных территориях.

Музыкальная форма триптиха основывается на специфических свойствах времени. Она направлена на управление восприятием, даже в том случае, когда речь идет о его дестабилизации. Общая композиция складывается из трех частей, обозначенных автором как «Урок–1» (lesson I), «Урок–2» (lesson II) и «Урок–3» (lesson III). Первый урок, состоит из интродукции, четырех разделов и коды; второй — из интродукции, четырех разделов, виолончельной каденции и коды, аналогичный по строению, и третий урок также включает 4 эпизода. В целом, конструкцию «Professor Bad Trip можно интерпретировать не только как «урок», но и как экзистенциальную метафору, в которой часто бывает трудно различать разницу между моделированием и реальностью и где синтетический продукт оказывается более близким и понятным, чем естественный» [6, с. 6].

«Вот — спорные утверждения профессора Bad Trip, который, очевидно, питает пристрастие к психоделическому року, в той же степени, что и к авангарду техно вселенной. Я думаю, что популярная музыка изменила наше восприятие звука, установив новые формы коммуникации. Композиторы классической музыки отказались от роли “последних защитников искусства” в результате тесного взаимодействия с коммерческой музыкой, в результате чего понятия о “чистоте музыкального материала” оказываются нейтрализованы. Сегодня потребностью для музыкантов моего поколения становится осознанный отказ от абстракции в поисках новых форм восприятия, которые приводят нас к изобретению новых звуковых элементов и к принятию моделей электроакустической и даже популярной музыки. Необузданная энергия новых созвучий способна открыть “двери восприятия”: большинство этих инновационных аспектов выразительности кажется достаточным для того, чтобы удовлетворить спрос некоторых современных композиторов. Я пытался интегрировать в мое творчество звуковые архетипы рок-музыки в сложном взаимодействии с инструментальной и электроакустической об-

работкой звука и инструментальным жестом. Однако для меня не представляют интерес ни гармонические, ни мелодические структуры рок-музыки, которая так и не смогла “вырваться на свободу” и уйти от тональных клише [2, с. 24].

При том, что общая композиционная схема «Professor Bad Trip» не выглядит слишком сложной, цель Ромителли состоит в том, чтобы «подорвать» стихийной энергией ритмо-временных трансформаций предустановленную им же самим форму. Аналогичен и подход к форме Ф. Бэкона: в двух «противопоставляемых ритмах», — утверждает Ж. Делез, «каждый является «ретроградацией» другого, в то время как общую постоянную величину представляет ритм-свидетель, ретроградный по отношению к самому себе. Однако эта относительность триптиха не исчерпывает его закон. Ведь если нам кажется, что один из противостоящих ритмов — «активный», а другой — «пассивный», у этого должна быть причина, даже если мы назначаем два эти термина с очень неустойчивой точки зрения, меняющейся от картины к картине, и даже от одной части триптиха к другой» [3, с. 29]. Так же как и у Бэкона, в творчестве Ромителли мы наблюдаем сложные отношения между собственно техникой и процессом ее трансформации в чистую энергию. Воображаемая, а не реальная «фигуративность», размывающая форму до основания, в конечном счете, трансформирует повествовательность в абстракцию. Активный и пассивный ритмы, описанные у Ф. Бэкона Ж. Делезом, чередуются и в музыке «Professor Bad Trip». Накал возрастающего возбуждения сменяет аморфные фазы. Это неравномерное чередование сопротивляется существующим законам музыкальной драматургии, основывающимся на принципах контраста, или равновесия, вступая в резонанс с «ожидаемым». Нелинейный принцип драматургии, свойственный современной музыкальной композиции в целом, отмечал и Ромителли: «композитору сегодня приходится иметь дело с широчайшим спектром элементов современного музыкального ландшафта. В этом смысле современность не имеет линейной траектории и не обладает свойствами одностороннего движения: чтобы двигаться вперед, она должна быть в состоянии восстановить картину прошлого, оставляя его позади и по сторонам, при этом двигаясь вперед» [5, с. 75]. Итальянский композитор признает важность современных технологий, предопределившую развитие принципов управления звуком и

эмансипированным шумом. Вместе с тем, композитора не привлекает получение «стерильного» «лабораторного» звука, который не является отражением личности автора. Его концепция искаженного, деформированного звука — проекция культивированного звука сквозь фильтры массового сознания, призванная к слуховой «де-макдональдизации». При этом, так же как итальянский карикатурист Джанлука Леричи, на которого Ромителли ссылается в названии своего сочинения, композитор стремится создать художественную альтернативу миру всеобщей глобализации, реализованную при помощи его же инструментария. У Леричи — это психоделические комиксы, обладающие метафоричностью и образностью мышления, присущими подлинному искусству, однако созданные в массовом жанре, пригодном для тиражирования на футболках (см.: рис. 3).



Рис. 3. Комиксы Джанлука Леричи

Средства выражения у Леричи аналогичны ромителлиевским: он стремился к масс-культурному псевдо-примитивизму, таким образом, выражая экзистенциальный ужас через детское восприятие.

У Ромителли — это реминисценции психоделического рока, использование акустических искажений и ссылки на литературные и художественные источники «икон» поколения битников: У. Берроуза, философа-эссеиста Сьюрана, а также на поэзию А. Мишо. «Композиторское творчество — это для меня объективизация через звук, которая проецируется через композиторскую технику и становится представлением. То, что я хочу выразить, должно обладать направленной силой воздействия, поэтому звуку необходимо материализоваться через ту среду, продуктом которой он является. Этот звук “грязный”, искусственный — метафорический» [5, р. 87]. Так же как Ж. Гризе и другие композиторы-спектралисты, Ф. Ромителли стремился к отражению «лиминальных» (пороговых) состояний звука. Однако в его творчестве «пограничный эффект» реализуется несколько иначе: композитора привлекают звуковые объекты из мира массовой культуры, которые обмениваются свойствами с академическими «культивированными» звуками, меняют свои свойства под воздействием вездесущих и искажающих технологий. Этот метод несет в себе двоякую функцию: это — огранка и обработка звуков из области техно и рок-культуры за счет формализации композиторского процесса, стирающая грань между письменной академической и бесписьменной — массовой музыкальной культурой, и одновременно «вливание» свежей стилистической струи, обогащающей весьма академизированную новую музыку. Композитор утверждал, что сегодня, в эпоху новых технологий, применение компьютера в творческой деятельности становится аналогом письменной фиксации и нотации. При этом стоит также отметить, что сам Ф. Ромителли работал с партитурой исключительно в «вручную», и сейчас все его партитуры, которые можно обнаружить — рукописные. «Концентрированный материал», используемый в качестве гармонической основы и источника трансформаций, подлежит постепенному рассеиванию за счет множества повторов. Этот процесс, генерирующий циклическое повторение материала, продуцирует эффект транса. Он берет на себя два значения эстетики Ф. Ромителли: с одной стороны, — это вихрь звуковых ощущений, в котором тело участвует в акте слушания, с другой, — это бегство от реальности

посредством прорыва в «бессознательное» через бесконечность репрезентаций энергетических вибраций звука, наподобие мантры. Психоделический характер рок-музыки и техно в своих повторных структурах становится к одному из главных средств в достижении «лиминального» эффекта. Размываются границы между реальным и воображаемым, культивированным и «грязным», порожденным технокультурой, звуком, между элитарностью и продуктами массового потребления. Современный мир для композитора — это метафора всеобщего тщеславия и ничтожности каждого из нас в отдельности. Индивидуальные экзистенциальные проблемы только усиливаются: эпоха не предлагает никакой точки отсчета в общем движении к дегуманизации, где музыка также берет на себя негативные контуры распада и вырождения. «Сегодня музыка должна быть жестокой и таинственной, — говорил Ф. Ромителли, — только так она может отразить насилие массового отчуждения и окружающих нас процессов стандартизации» [7, с. 90].

Идея «размывания телесной чувствительности к звуку, опровержения музыкального интеллекта в пользу его немедленного физического восприятия» [6, р. 75] вдохновила бельгийского хореографа Мод Ле Пладек (Maud Le Pladec) на создание хореографического спектакля на музыку Ф. Ромителли. Он шел на различных площадках, (таких как: Национальный театр Бретани, Национальный центр хореографии в Монпелье) с 2010 года⁷. В русле профессиональных интересов Мод Ле Пладек — исследование органики взаимоотношений тела и музыки, и этим обусловлено ее обращение к Ромителли. В 2010–2011-е годы она создает два спектакля («Professor» и «Poetry»), которые образуют диптих на музыку Фаусто Ромителли. Первоначально хореографа заинтересовала композиция «Trash TV Trance» Ромителли, на которую также поставлен спектакль. В своем хореографическом решении автор стремился обрести новый сенсорный опыт акустического погружения танцора в материю звука, в котором, по ее словам, необходимо «вступить в диалог с видениями и представлениями звука, играя одновременно роль слушателя и визуализатора звучания»⁸. основополагающей художественной установкой в

⁷ Centre Chorégraphique National de Montpellier Languedoc-Roussillon; Les Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis; Théâtre National de Bretagne / Rennes ; Musée de la Danse – CCNRB / Rennes; Le Triangle / scène conventionnée danse à Rennes ; Centre Chorégraphique National Le Havre – Haute Normandie.

⁸ Maud Le Pladec Professor Live // URL: <http://www.maudlepladec.com/wp-content/>

спектакле Мод Ле Пладек становится визуальная проекция слушательского восприятия; его формализация и структурирование. Это взаимодействие позволяет выйти на новый рецептивный уровень. Следуя творческим идеям Ф. Ромителли, вдохновляясь творчеством Анри Мишо, хореограф стремилась к «лиминальной» хореографии, существующей на грани взрывной энергии рок-музыки и сдержанного академизма. В литературных опусах и рисунках Мишо, по словам Ромителли, композитор нашел особый вид взаимоотношений между «развернутыми перспективами» галлюцинаций и звуковыми территориями, которые всегда очаровывали его: «механика возникновения звука, трансформация и исчезновение зрительных образов и цвета, которые были чрезвычайно близки к формам его собственного слухового воображения» [7, с. 89].

Композиционная идея постановки трилогии «Professor Live» математически выверена. В спектакле задействованы три исполнителя: два танцора (Жюльен Галле, Феликс Отт) и один музыкант — Том Пуэлс. Хореографу было необходимо перевести звук в физическую плоскость, выразив телесными средствами то, что эфемерно улавливается слухом и одновременно зафиксировано в нотном тексте. Этот процесс материализации эфемерной звуковой субстанции проходит сквозь лабиринты хореографической графики двух танцоров к музыканту. В процессе взаимодействия они в какой-то момент меняются ролями. Их актерское мастерство заключается в перевоплощении друг в друга, растворении индивидуального создания в общем, и в их взаимообмене. Ф. Ромителли придерживался мнения, что «телесность снова должна быть поставлена в центр музыкального опыта, так как музыка — это, в том числе, и, прежде всего, физиологические реакции тела» [7, р. 86].

Еще одним весьма значительным источником для Мод Ле Пладек стали рисунки Мишо, отраженные в графическом решении хореографических жестов (см. рис. 4, 5).



Рис. 4. Идеограммы Анри Мишо



Рис. 5. Сцена из спектакля
Мод Ле Пладек

Спектакль начинается из тишины. Начальные жесты танцора напоминают дирижерские. Далее вступает музыка и движения переходят из рациональных в иррациональные, навязчивые и повторяющиеся. Идею навязчивых и одновременно, вводящих в трансовое состояние, повторов Мод Ле Пладек спроецировала в хореографическую плоскость из музыки Ромителли. Перенос специфики развития музыкальной композиции в русло хореографической драматургии основывается на идее сенсорного погружения танцора в материю звука. Один из главных вопросов, который задает себе хореограф в этой постановке: что дает телу свободу или, напротив, сковывает ее больше, чем ритм и пульсации? Необходимо подчиниться ритмической стихии, приблизиться к состоянию транса, под действием вибраций осуществить трансформацию рационального в иррациональное и трансцендентное, попытаться изменить его изнутри. Именно эту идею поставил в центр концепции и композитор (Фаусто Ромителли). Для Ромителли, так же как и для Мод Ле Пладек, художественная практика становится оптикой анализа

реальности, позволяющей фиксировать мутации перцептивных реакций. Для композитора звук — это отражение искусственной синтетической природы окружающей действительности в мире, который перегружен новыми технологиями, разрушающими идентичность личности. Хореограф передает эту идею средствами движения, жестов, перевода в физическую реальность того, что звучит.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Miucco A.* Портрет А. Симпозиум Серия: Ex Libris 448 с.
2. *Romitelli F.* Notas al programa de Professor Bad Trip, Festival de Música de Estrasburgo, 2000. 14 p.
3. *Делез Ж.* Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. URL: <http://vkist.ru/francis-bacon-l-o-g-i-q-u-e-de-la-s-e-n-s-a-t-i-o-n-frensis/index8.html> (дата обращения: 12.03.2017).
4. *Michel P.* Professor Bad Trip (Lessons I, II, III) // Conferences de la Universidad Marc Bloch de Estrasburgo // URL: <http://www.tallersonoro.com/antioresES/14/Professor%20Bad%20Trip.pdf> (дата обращения: 12.03.2017).
5. *Denut E.* Produrre uno scarto: low-fi e scrittura in Il corpo elettrico. Viaggio nel suono di Fausto Romitelli // Trieste Stella 2003. Quaderni di cultura contemporanea IV p. 50–106.
6. *Le Pladec M.* Professor Live buklet // URL: <http://www.maudlepladec.com/wp-content/uploads/2013/07/FR-Professor-Maud-Le-Pladec.pdf> buklet (дата обращения: 12.03.2017).
7. *Arbo A.* (éd.), Le corps électrique. Voyage du son de Fausto Romitelli. Paris: L'Harmattan, 2005. 200 p.
8. *Лаврова С. В.* «Vortex Temporum» Жерара Гризе в хореографической интерпретации Анны Терезы Де Кеерсмакер // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 5 (47) С. 80–86.
9. *Лаврова С. В.* Феномен трансмедийности в творчестве Фаусто Ромителли // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2016. № 4 (46). С. 101–106.
10. *Лаврова С. В.* Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма: дис. ... д-ра. искусствоведения. Казань. 2016. 535 с.

3.5. ВНУТРЕННЕЕ ПРОСТРАНСТВО И ПЛАСТИЧЕСКАЯ КОММУНИКАЦИЯ В КОНТАКТНОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ СТИВА ПЭКСТОНА

Известный хореограф постмодерн-танца Стив Пэкстон, работавший танцовщиком в труппе Мерса Каннингема между 1960–64 гг., один из организаторов танцевальной компании «Judson Dance Theatre» в 1960 г., известен также в качестве одного из основоположников такого явления в современной хореографии как «Контактная Импровизация» (Contact Improvisation). Обновление явлению контактной импровизации Стив Пэкстон дает в издаваемом им журнале «Contact Quarterly». Под контактной импровизацией подразумевается не только танцевальный феномен, а в большей степени физические практики, сопряженные с особенностями сознания. Для Пэкстона импровизация — это такой способ пластической коммуникации, в котором «вопросы и ответы возникают во время разговора», где образы сначала ощущаются телом, а затем осознаются умом [1]. Его мысли сосредотачиваются на границах Пространства тела, осознании его внутренней сущности в соотношении с внешним пространством: зрителями, музыкой и сценой. Движения рождаются в процессе коммуникации. Отправной точкой движения является так называемый материал для позвоночника («Material for the Spine») [2], ибо все движения и части соединяются между собой посредством этого исходного пункта движений — то есть позвоночника. Идея контактной импровизации зиждется на концепции обретения «своего животного», использованной Пэкстоном на первом этапе создания этой танцевальной техники. «Свое животное» понимается как глубинное физическое «я», которому необходимо научиться доверять, и, устраняя один из уровней самоконтроля, высвободить его. Необходимо идти по пути собственного физического опыта в соответствии с теми образами и ассоциациями, которые возникают у человека в процессе движения. Пластические находки возникают в процессе как взаимодействие физических законов с живой структурой тела. В этой технике присутствует также и игра с пространственной ориентацией, так как каждая клеточка нашего тела, благодаря существующему пространственному опыту знает, где вверх, и где вниз: что представляют собой процессы вращения, пластические инверсии, подъемы, и падения: они передают нам эти

знания через телесный опыт. После нескольких десятилетий занятия импровизацией Стив Пэкстон разработал серию кинетических головоломок. Это нечто наподобие эмпирической анатомии, где танцовщики находятся в необычных позициях, создавая невозможные формы, в которых они отслеживают мышечное напряжение. Эмпирическая анатомия — это культура телесности, в основе которой существует целостный подход в работе с телом. В ее основе лежит метод телесного образования, действующий через персональный телесный опыт, который помогает интегрировать в сознании информацию о теле, воспринимаемую на уровне телесных ощущений. Контактная импровизация являет собой вид практики, который также как и многие другие в области постмодерн-танца не ориентирован на конечный результат, а в большей степени сосредоточен на непрерывности процесса и, трансформации эстетического опыта. Фундаментальное отличие состоит в том, что контактная импровизация, как и многие другие виды импровизированного танца, когда они практикуются в дуэтах или группах, выходят за пределы «внутреннего» (то есть интеллектуально развитого в индивидуальном ключе и на индивидуальном опыте) творчества. «Внутреннее» представляет только одну из множества граней широкого творческого спектра. Анализ перформативного творчества требует «внешнего» взгляда. Приоритет идеи интерактивности инициирован когнитивными моделями, которые сегодня дают мощный творческий потенциал постоянного взаимодействия между генерацией идей, исследованием, отбором и их конкретизацией. Этапы генерации работают с помощью таких механизмов, как извлечение структур из памяти, формирование ассоциаций между ними, а также объединение, синтез и преобразование этих структур; они также учитывают построение аналогий, отображения, а также разложение существующих структур на компоненты. Стадии исследования, напротив, включают в себя поиск новых атрибутов, последствий, функций, оценку с разных точек зрения и размышления о концептуальных ограничениях. На обоих этапах ограничения ресурсов и практические проблемы могут детерминировать процесс. Следовательно, генерация идей, по сути, циклична и развивается путем рекурсивного использования различных ресурсов в одновременности. В этом процессе, предварительные структуры могут быть сложными и концептуально сфокусированными, или простыми, в зависимости от ситуации. Непредсказуемость контактной им-

провизации и ее комбинаторная сложность — одни из важных свойств с широким спектром опций. Смысл определяется самим взаимодействием; конкретное действие может получить свое значение только через ответ других исполнителей (часто посредством ретроспективной интерпретации). Поэтому групповое творчество онтологически происходит в коллективном, социальном плане, а не в голове исполнителя. Сложная (системно ограниченная) связь, в которой происходит коммуникативное взаимодействие является параллельной пластической производительности. Результатом этих совместных действий становится создание структур более высокого уровня, которые отчасти являются поведенческой проекцией глобальной системы человеческой коммуникации. Известный американский психолог, основатель лаборатории сравнительного человеческого познания Майкл Коул — исследователь, развивающий идеи кросс-культурной психологии, утверждает, что когнитивная антропология познается через систему концептов, выражающих содержание культурного познания. Его привлекает идея представления внешней среды в физическом и социальном контекстах, а культуры как части и одновременно механизма организации познания. Таким образом, именно когницию можно представить как процесс взаимодействия между сознанием и внешним миром [3]. Мишель Фуко в своем трактате «Слова и вещи» пишет о причудливой двойственности эмпирического и трансцендентального в человеке, так как по самому себе возможно понять природу познания [4]. Основной целью контактной импровизации является изучение «рефлекторных реакций двух тел, разделяющих вес через мобильную точку физического контакта». Импульсы движений могут исходить от собственного тела или от внешних раздражителей (помимо музыки). При осуществлении сотворчества танцовщики могут быть полностью свободными (не считая затрачиваемых физических сил, которые управляют движением) или в течение некоторого времени следовать каким-либо добровольным ограничениям или правилам поставленных задач. «Словарь движений» в контактной импровизации основан не на эстетических линиях или формах, а на интерактивно создаваемых ощущениях при игре с гравитацией и падениями. В контактной импровизации присутствует своей формальной свободой и открытым словарным запасом, особенно по сравнению с традиционными социальными танцами. У контактной импровизации существуют определенные ограниче-

ния, которые отличаются плавностью возникающих форм. Допустимы все возможные направления в отношении уровня тела: в вертикальном положении, в наклонах, на коленях, лежа и так далее, а также различные виды динамики и ритма. В контактной импровизации можно увидеть определенное количество отчетливо распознаваемых модулей, таких как обратные перевороты, стойки на руках или подъемники. Тем не менее, опытные танцовщики отмечают, что эти знакомые формы могут возникать как рефлекторные движения тела, а не как проявления осознанных пластических фигур. Эмпирические и аналитические действия в контактной импровизации образуют биомеханическую и информационную макросистему, сформированную в процессе взаимодействия двумя исполнителями. Тот факт, что взаимодействие имеет последовательные аспекты, открывает возможность создания значимых временных паттернов, ритмов и комбинаций. Аспекты такого серийного творчества могут доходить до создания пластических мотивов, реализующихся в течение нескольких минут. В меньших промежутках времени мы наблюдаем два явления: с одной стороны, практически все танцовщики ищут новизны на межличностном уровне общения, а также любопытства по поводу реакции партнеров и аффективной динамики между ними. С другой стороны, танцовщики могут наполнить «знакомые элементы» новыми качествами, включая микродинамические, коммуникативные, и достичь небывалой естественности инициации в текущей динамике. Таким образом, создаются новые контексты, акцентуации, специфические новые тактильные или перцептивные качества. Контактная импровизация ориентируется на спонтанные процессы. Порядок незамедлительных действий принимается с использованием имеющихся ресурсов и в ответ на текущие ограничения и возможность адаптивных нагрузок. Творческая природа контактной импровизации соответствующим образом пространственно локализована. Все, что происходит должно соответствовать текущей ситуации. Хотя танцовщики постоянно дополняют эмерджентную структуру, их движения ограничены. Большая часть сотворчества в контактной импровизации происходит через совместную кинестезию: взаимные сенсорные исследования тела партнера. Функциональное взаимопроникновение является необходимым для возникновения макросистемы двух тел. Здесь можно говорить о взаимном включении и кинестетической взаимосвязанности, а также о двунаправ-

ленной связи между сенсомоторными системами, которая обеспечивает минимально задержанные реакции, а также совместную модуляцию. Силовые векторы, которые проходят через оба тела, поддерживаются посредством прикосновения. Даже когда танцовщики не стремятся к творчеству, они готовы реагировать и приспосабливаться к импульсу или гравитации. Творческий процесс нередко формируется как реакция на биомеханическое и адаптационное давление. Танцовщики находят вдохновение в передаче информации и физического импульса. Поскольку информационные потоки и действия в основном являются одновременными (и в этом отношении весьма непохожими на разговорный поворот), физические импульсы могут смешаться во что-то действительно новое. Таким образом, творческий процесс может стать интерактивным в более глубоком онтологическом смысле. Стив Пэкстон определил контактную импровизацию как образование «сферического пространства», которое является «результатом изменений пространственной и кинестетической ориентации в течение короткого времени». В пластике контактной импровизации как индивидуальное тело, так и межличностная система могут занимать метастабильную позицию. Такое же явление мы видим в небольших импровизационных экспериментах. Постоянное взаимодействие между танцовщиками – это процессорегуляции, который осуществляется через двойной цикл обратной и прямой связи. Из этого взаимного взаимодействия возникает мгновенная интерактивная среда, которая ограничивает и дает возможность творчества, определяет область возможностей для выбора, предлагает возможность движения в новую межличностную синергию. Стив Пэкстон придает особое значение автоматическим рефлекторным движениям: «целостность тела успешно сохраняется, но сознание не тренируется, и это оставляет дыру в пережитом опыте». Он задается вопросом, как можно научиться игнорировать этот пробел внимания. Осознание является очень важной частью, так как оно способно меняться в соответствии с опытом: «Выключение на долю секунды во время кувырка неприемлемо для полного осознания кувырка, и пробел останется внедренным в движение как часть общего чувства движения. Если сознание остается открытым во время этих критических моментов, оно проживет их, получит необходимый опыт и эти моменты перестанут быть критическими, а пережитый опыт добавится в сознание как часть его, тем самым расширив

его ровно на величину опыта. Расширенная картина станет новой базой для движения» [5]. Основой «внутренней техники» Пэкстона становится воздействие на тело выдуманных образов: так например можно вообразить, что голова наполнена газом, который легче воздуха. В отсутствии теории воображения необходимо импровизировать при помощи пластических образов и воплощать их в движении. Главным инструментом оказывается эффект воздействия образов на тело как механизм передачи ключевых состояний. Здесь необходимо включение сознания в качестве наблюдателя. Присутствие в физической реальности момента настоящего составляет специфическую особенность сознания. Понятие Рабочей модели, выдвинутое Пэкстоном, основывается на накопленном опыте и желании его артикуляции, для передачи другим людям. Эта передача опыта и образует базовую коммуникативную модель. Главное — раскрытие потенциала невербальной — жестовой и пластической коммуникации, заложенного в нас. «Мы рождаемся с потенциалом произнесения всевозможных человеческих звуков и языковых связей, но будучи направляемы в один специфический язык нашей культуры, осваиваем его, а остальной потенциал не используется и бездействует» [5]. Каждое из данных нам ощущений, основывается на образах разной природы. Пэкстон предлагает сосредоточиться на образах кинетических, которые соответствуют движению. Он исследует так называемые «маленькие движения», происходящие на фоне относительной неподвижности. Концентрированность движений, распределение внутренней энергии в этом случае оказывается ключевым принципом. Пэкстон видит проприоцепцию как чувствительность мышц и других частей тела, как взгляд внутрь себя при помощи внутренних наблюдательных ресурсов. Развитие внутренней техники является результатом практики и повторения для обращения сознания внутрь себя. Мы рисуем новые образы мира через обновление тела. Движения, генерируемые кинестетической и сенсорной системами организма, заменяются проприоцептивными знаниями тела. Контактная импровизация отчасти также связана с одним из постулатов А. Бергсона, относительно того, что «всякое деление материи на независимые тела с абсолютно определенными контурами есть деление искусственное» [6, с. 188]. Независимый материальный предмет, которым является тело, представляет собой систему определенных качеств, где данные предоставляемые осязанием и зрением поддерживают

все прочие. Раскол изначальной непрерывности материального протяжения на изолированные отдельные тела, обладающие индивидуальными чертами и характеристиками, говорит о том, что мгновение постоянно меняет объект, а то, что нам дано, в действительности, так это подвижная непрерывность. Эта специфичность понимания «другого» тела, выявленная Бергсоном, определила возможности подхода к контактной импровизации как к подвижной непрерывности и познанию своего тела через конфигурации других тел. Изучение особого образа тела, который индивидуум определяет как свое тело возможно лишь на подобном. И этот дуализм иного и подобного определяет процесс самопознания. Стив Пэкстон этот процесс познания тела при помощи контактной импровизации в каждом из перформансов строит на противодействии подвижного / неподвижного, субъектного и объектного. В импровизационном перформансе *Affect, Sensation* (2002) мышцы и связки являются главными условиями движений. Твердость поверхности, на которой располагается тело танцовщиков, становится источником неподвижного сопротивления движению. Проприоцепция транслирует усилия и облегчает встречи тела с объектами в мышечной памяти об отношениях. Это накопительная память о двигательных привычках и позах. Проприоцепция производит двойное кодирование субъекта и объекта в тело. В перформансе «*Magnesium*» (1972) танцовщики сталкиваются и набрасываются друг на друга, оставаясь неподвижными некоторое время. В новой музыке также можно найти примеры, аналогичные идее контактной импровизации. В качестве одного из таких может служить интуитивная музыка Карлхайнца Штокхаузена (1928–2007). Предлагая в качестве отправной точки тексты, призванные инициировать исполнительскую инициативу, в зависимости индивидуального ощущения времени и пространстве и представления себя во времени и пространстве. Впервые эта концепция была представлена Штокхаузеном в 1968 году в виде текстов – так называемых вербальных партитур под названием «*Aus den sieben Tagen*» («Из семи дней») «пятнадцать текстов интуитивной музыки». Отвергая концепцию *opus perfectum ed absolutum*, Штокхаузен предложил вместо нотной записи вербальные партитуры. Подчеркивая интуитивную природу создания композиции, Штокхаузен тем не менее, отрицал все возможные системы, которые так или иначе, применяются в любых видах импровизации. Музыканты должны были стре-

миться, по словам композитора, к «сверхсознательному», а к не подсознательному или бессознательному. Особую роль играло взаимодействие: так например, осуществлялась игра со звуковыми паттернами различной продолжительности: короткие изолированные звуковые точки постепенно становились более континуальными, образовывались наложения звуковых полей, а внезапность звуковых вторжений некоторых музыкантов создавали поворотные моменты в интуитивной музыкальной композиции. Для Штокхаузена свободная импровизация включает в себя медитативность. Известный факт биографии Штокхаузена говорит о том, что в период личных потрясений композитор увлекся книгой французского автора Сатпрема «Шри Ауробиндо, или Путешествие сознания», известной в качестве классического введения в мировоззрение Шри Ауробиндо (1872-1950). Инструкции, служащие вербальной партитурой, обращены к специфике осознания индивидуумом себя в пространстве и мире, сосредоточенности на своем физическом восприятии времени: «Играй так долго пока не почувствуешь что ты должен остановиться. Остановись, ...продолжай слушать других» «вибрируй в ритме своих клеток, играй в вибрациях мельчайших частиц, которых только может достичь внутреннее ухо...» [7]. Согласно идее Штокхаузена музыкант должен был выступать в роли «приемника» — то есть передавать музыку «сверхсознания» на основе текстовых инструкций. Большинство текстовых инструкций начинаются с некоторых простых инструкций («играть на вибрации»), а затем уточняются естественными изображениями для использования во взаимодействии с другими исполнителями. Много раз они заканчиваются своего рода медитативным или поэтическим образом («звук превращается в золото»), который Штокхаузен на самом деле намеревается воспринимать буквально: так например, благодаря интенсивной концентрации внимания, определенные цвета могли быть сгенерированы воображением. Несмотря абстрактные или поэтические образы, Штокхаузен ясно заявляет (в частности на летних курсах новой музыке в Дармштадте в 1968 году): «Я не ищу подобия спиритическим сеансам — я добиваюсь создания музыки!», высказывая, что таким образом ему нужна «не неопределенность», но интуитивная определенность» [7]. На семинаре тех же летних дармштадтских курсов в 1968 году, Штокхаузен отмечает: «Все более очевидно: каждый звук уводит другие в другом направлении, отвлекает, преобразует.

В тоже время существует одна опасность: слишком часто делать что-то, что затрагивает одного музыканта или нескольких других и отвлекает их от того, что они делают. Слишком много соблазна: мы должны научиться прислушиваться друг к другу; если один человек делает что-то прекрасное или находится на пути к тому, чтобы его найти, не мешайте ему, а храните молчание или присоединяйтесь настолько незаметно, что другой человек не замечает или даже чувствует поддержку, воодушевление». Композитор определяет не-пассивную новую роль слушателя, который усиливает скрытые вибрации. «Он должен быть не только знатоком музыки, но сейсмографом, регистрирующим те вибрации, которые, придают ей смелости отправиться в запредельное пространство» [7]. Вербальные партитуры Штокхаузена, таким образом, перекликаются с «Заметками о внутренней технике» Стива Пэкстона. Избегая так называемых выдуманных образов, Пэкстон стремится к тому, чтобы они были исключительно «настоящими», а Штокхаузен избегает существующих идиом, в пользу стремления к «сверхсознательному». Восприимчивость тела к образу как полагает Пэкстон, это врожденное свойство, с помощью которого тело способно к реакции на любой образ, удерживаемый сознанием. Образы движения различны: так, полагает Бергсон, что движение с точки зрения биомеханики является абстракцией или символом, а рассматриваемые сами по себе движения «соединяют последовательные моменты времени нитью изменчивого сознания» [6, с 157]. Эффект воздействия образов на тело в контактной импровизации является основой инструментария для передачи ключевых состояний. В этом состоит связь образа и действия. Штокхаузен в своих вербальных партитурах, абстрагируясь от существующих звуковых форм, предполагает прислушаться к своему телу, стуку своего сердца, равномерности дыхания и транслировать эти индивидуальные физические характеристики в звуковое пространство, воссоединяясь, таким образом, с другими исполнителями, которые в свою очередь будут основываться на своем собственном ощущении времени — пространства, исходя из своей телесно-акустической практики.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Хабибулина Л.* Если вы хотите попасть в действительно новое место, вы не можете знать, куда вы идете // Петербургский Театральный Журнал. 2003. № 2(32) [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/32/music-theatre-32/esli-vuxotite-popast-v-dejstvitelno-novoe-mesto-vynemozhete-znatkuda-vyidete/> (дата обращения: 18.09.2019).
2. *Marengo M., Muniz Z.-A.* Glance Upon Material for the Spine, by Steve Paxton Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre. V. 8. No. 1. P. 151–165. Jan. / Mar. 2018.
3. *Cole M.* Culture and Cognitive Science. Talk Presented to the Cognitive Science Program, U.C. Santa Barbara, May 15. 1997.
4. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд. 1994.407 с.
5. *Пэкстон С.* Заметки о внутренней технике / перевод А. Андрианова [Электронный ресурс] URL: <http://old.girshon.ru/www.dancetrio/Articles/paxton2.html> (дата обращения: 18.09.2019).
6. *Бергсон А.* Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999. 1408 с.
7. *Stockhausen K.* Aus den sieben tagen (From the Seven Days) (1968) 15 “intuitive music” text compositions for electroacoustic ensemble (unless otherwise specified) [Электронный ресурс] URL: <http://stockhausenspace.blogspot.com/2015/03/aus-den-sieben-tagen.html> (дата обращения: 18.09.2019).

3.6. ПРОСТРАНСТВО ДВИЖЕНИЯ ТРИШИ БРАУН

Сегодня без работ Триши Браун невозможно представить историю современной хореографии. В практике танца постмодерн ее творчество нередко становится источником цитирования: либо полного воспроизведения некогда исполненных танцовщицей перформансов, либо частичного заимствования придуманных Браун пластических фраз, составленных из так называемых чистых телесных движений.

В словаре терминов Браун чистота — это семантическая характеристика движения, поясняющая специфику его восприятия внешним наблюдателем. То, что видит зритель — переступание с ноги на ногу, вращение, сгибание, выпрямление корпуса и другие механические движения тела — не имеет никаких дополнительных значений кроме одного основного и к тому же нейтрального (т. е. указывающего на изменение положения (частей) тела в пространстве относительно других тел и/или их частей).

Чистое движение ничего не сообщает зрителю, но утрачивает свою репрезентативную стерильность в случае перенаправления вектора восприятия в сторону исполнителя. Об этом, преимущественно в период работы над постановкой «Местоположение» (“Locus”, 1975), Браун рассказывала следующее: «Я ... использую свойственные мне (здесь и далее курсив наш. — Ю. Н., С. Л.) жесты, имеющие конкретное значение для меня, которые при этом могут быть достаточно абстрактными для других. Я могу делать обыденные жесты, и зрители не знают, закончила я уже свой танец или нет, и, развивая эту иронию, я стремлюсь сломать их ожидания, готовясь сделать движение вправо и в последний момент делая его влево, только если я не замечу, что они разгадали мой замысел, в таком случае я останусь на месте» (цит. по: [1]). Из сказанного следует, что познавательные интересы танцовщицы и хореографа распространялись на две (абстрактную и конкретную) формы движения в перформансе и танце, соотнесенные с двумя формами существования человека: физиологической и психической.

Вместе с другими американскими танцовщиками и хореографами, прошедшими школу авангардных хореографических студий импровизации (Э. Халприн), композиции (Р. Данна), техники и стилистики (М. Каннингема и др.), Браун рассматривала перформанс как способ воплощения в жизнь

множества формальных и концептуальных идей [2], выдвинутых эстетикой абстрактного искусства. От Сола Левитта, ставшего персональным консультантом Барун⁹ в вопросах живописи, она усвоила характерные для минималистского абстракционизма требования отказа от авторской субъективности в момент создания произведения искусства (сначала — картины, затем — перформанса).

По Левитту, в случае отстранения (предельной минимизации авторского «Я») художника от участия в процессе художественного производства той или иной концептуальной (абстрактной) идеей, именно она становится механическим творцом искусства [3]. В 1960-е – начале 1970-х годов левиттовская концепция идеи-«устройства/машины, порождающей произведение искусства», была воспринята Браун со всей серьезностью, как «руководство к действию»: «во время лекции-беседы с кураторами исполнительских искусств изобразительных искусств¹⁰ (Центра искусств Уокера. — прим. Ю. Н., С. Л.) Филипом Битером Питером Эли Браун она рассказала о своих планах “механизации” творчества в связи с созданием танца» [4]. По словам историка Танцевальной группы Триши Браун, Сьюзен Розенберг, креативная функция «механизма создания танца» сводится, как полагала Браун, к выработке следующих указаний исполнителям: «1) когда начинать движение, 2) в какую сторону двигаться и 3) где заканчивать движение» [5, р. 33]. Иными словами, концептуальная идея движения раскрывает себя в конкретном акте телесного движения в двух онтологических проекциях времени и пространства. В этой точке размышлений тема семиотики знаковости телесных движений Триши Браун трансформируется в тему онтологии телесного движения в танце и перформансе.

Телесные движения как таковые, не зависящие от диаметрально противоположных («с точки зрения зрителя» и «с точки зрения исполнителя») перцептивных позиций рассмотрения, обладают протяженностью. С учетом рядоположенности и одновременного сосуществования различных элементов, к примеру, механической системы «пешеходных» движений, их достаточно основательно до Браун исследовали хореографы первого поколения постмодерн-танца (в частности, см. об этом: [6; 7]).

⁹ Помимо танцев, Триша Браун профессионально занималась еще и живописью.

¹⁰ Центр искусств Уокера (*Walker Art Center* — англ.) — многопрофильный центр (музей) современного искусства в США.



Рис. 1. Танцовщик исполняет перформанс «Человек, идущий вниз по стене дома»



Рис. 2. Танцовщики исполняют перформанс «Хождение по стене»

В середине XX столетия Рудольф фон Лабан обратил внимание на то, механическая система движений человека функционирует в пределах кинесферы — части общего пространства материальных систем, доступного человеку на расстоянии выставленного в сторону локтя (малая кинесфера), вытянутой руки (средняя кинесфера) и вытянутой ноги (большая кинесфера). Перемещения тела человека внутри пространственных подсистем кинесферы измеряемы, так как задаются направлениями («вверх-вниз», «вбок», «вперед-назад») и происходят в плоскостях, параллельных стене, полу, вертикально вытянутой спереди назад плоскости «колеса» [8; 9].

Это известное в кругах авангардных хореографов и танцовщиков лабановское учение о кинесфере Браун дополнила собственными суждениями о телесном движении в пространстве с точки зрения наблюдателя и подкрепила экспериментальными постановками с характерными названиями: «Человек, идущий вниз по стене дома» (“Man Walking Down the Side of a Building”, 1970) и «Хождение по стене» (“Walking on the Wall”, 1971). Обе «имели целью нарушить у зрителей чувство равновесия» [2, с. 204].

В первом перформансе человек в снаряжении высотника шел по отвесной стене многоэтажного здания Нижнего Манхэттена Нью-Йорка (рис. 1).

Во втором, проходившем на глазах у зрителей в помещении Музея Уитни (Нью-Йорк)¹¹, исполнители в альпинистском снаряжении стояли, шли и даже пытались бежать параллельно полу вдоль двух смежных стен в подвешенном с помощью тросов, стальных рельсов, роликов и кронштейнов к потолку состоянии (рис. 2).

Названные постановки могут быть отнесены к более широкой группе работ Браун, известных под общим названием «Экипированные танцы» (“Equipment dances”) (подробнее об этом см.: [10]). В них предметы из комплектов специального снаряжения для работ на высоте (страховочные веревки и тросы, ремни безопасности, карабины...), а также элементы подвесных конструкций действовали в помощь исполнителям наподобие фрагментов «машин, создающей представления». Нечто подобное происходило в «экипированной» композиции «Внутри» (“Inside”, 1966), воспоминания о которой сохранила Салли Бейнс: «В композиции “Внутри” в роли партитуры танца выступал интерьер лофт-студии самой Браун. Бытовую технику, трубы, деревянные балки и разные вещи по углам она “прочитывала” как инструкции к движениям. “Внешние организационные методы порождают новые конструкции танца; помню, как я удивилась, когда источником движения для моей правой стопы стал торчащий из стены вентиль. Сама я не сумела бы выбрать такое распределение движения по моему телу»¹² [11, с. 124].

«Опредмечивание» постановок способствовало размыванию границ между искусством и обыденной жизнью, отказу от хореографии в ее привычном понимании в пользу радикально новых нетанцевальных форм движения, выявлению новых смысловых устремлений пешеходных движений к левитации. Кроме того, исполнителями нарабатывалась практика так называемой «жесткой импровизации» (*violent improvisation*), рассчитанная на преодоление физических (силы тяжести) и психологических (чувства страха) факторов воздействия, препятствующих исполнению телесных движений.

Именно благодаря работе «Человек, идущий по стене дома» и другим подобным перформансам современная американская хореография буквально

¹¹ В 1971 году перформанс также неоднократно воспроизводился в помещении Центра исполнительских искусств в лондонском поместье Барбикан (Barbican Centre).

¹² С. Бейнс цитирует Т. Браун.

но вышла на улицу, открыв для художественного и интеллектуального освоения открытые общественные пространства в структуре городов. Вместе с тем, «Хождением по стене» Браун поддержала и модифицировала давнюю искусствоведческую традицию изучения условий бытования танца внутри приспособленных для танцевальных целей общественных задний (закрытых общественных пространств). Практически все элементы традиционного театрального спектакля в этом перформансе были редуцированы. Остался лишь исполнитель и зритель в новых условиях и в новых отношениях то ли выставочного зала, то ли художественной галереи.

Анализ вышеупомянутых перформансов подводит к промежуточному выводу о том, что пространство открытого и закрытого типа, формы пространства, образованного архитектурными сооружениями, а также влияние архитектурно-пространственных форм на сознание танцовщика и зрителя были центральными исследовательскими темами в творчестве Триши Браун.

Закрытый тип пространства драматического театра подразделяется на пространство сцены и пространство зрительного зала, между которыми складываются оппозиционные отношения, хорошо известные специалистам, занимающимся театральной семиотикой. Браун, в первую очередь, обращала внимание на существование оппозиции «значимое — незначимое», на подсознательном уровне поддерживающей иерархические и дистантные отношения между актерами и зрителями.

Возвышаясь на высоту труппа, сценическая коробка драматического театра отгораживается от зрителя красной линией антрактового занавеса и участком авансцены, который перестает быть зоной отчуждения в случае организации на передней, а не на основной сцене театральной постановки. Однако полностью проблема территориального разграничения артистической и зрительской зон снимается лишь в случае перенесения планшета в зал.

Мемориальная церковь Джадсона стала едва ли не первым архитектурным сооружением, переосмысленным Браун в качестве более подходящей, по сравнению с любым театром, площадки для внесценического разыгрывания перформансов. В течение 1960–1970-х годов танцы, поставленные ею, или с ее участием, исполнялись в многочисленных вспомогательных, занимавших цокольный этаж, помещениях церкви: в музее, гимнастическом и репетиционных залах. Со временем практически полностью отказавшись от

перспективы разыгрывания перформансов в театре, она все же с ностальгией отзывалась о некоторых недооцененных, с ее точки зрения, возможностях сценического пространства: «Мне всегда было жалко осознавать, что есть и остаются не использованными некоторые отдельные конструкции сцены, — говорила Браун. — Я чувствую жалость к потолкам и стенам. Это определенно прекрасные места. Почему никто не использует их?» (цит. по: [12, р. 17]). Этим и другими подобными высказываниями она пыталась рассказать о важности контекстного, т. е. учитывающего все возможные факторы влияния, изучения и проектирования движения хореографом в процессе создания танца или перформанса.

Чрезвычайно оригинальный способ «привязки» движения к плоскости воображаемого потолка представляет перформанс «Первичная аккумуляция» (“Primary Accumulation”, 1972). Технически невыполнимая задача исполнения «пешеходных» движений вниз головой, потребовала нестандартного подхода к ее решению: «Я решила лежать на полу, — комментировала происходящее Браун, — потому, что не хотела мириться с тем, что ноги обычно вынуждены выступать в качестве поддержки для туловища. ... Лежа я освободила ноги, и теперь они могут действовать наравне с прочими частями тела. ... Положение лежа вызывало несколько чувств (уязвимости, инфантильности, сексуальности, беспомощности, лени — прим. Ю. О., С. Л.). Но я их преодолела и тогда поняла, что могу создать этот танец. Я задумала его, глядя прямо вверх над головой, и мне казалось, что зрители должны определенно находиться на потолке» (цит. по: [11, с. 128]). В дальнейшем «Первичная аккумуляция» не раз исполнялась соло и как «групповой танец» под обновленным названием «Первичная групповая аккумуляция» (“Group Primary Accumulation”, 1973) на скамейках, лужайках парков, на автостоянке перед зданием Макгроу-Хилл в Нью-Йорке и даже на плотках, плавающих по лагуне Лоринг в Миннеаполисе. Очевидно, что без предварительных комментариев по поводу того, какую цель преследовали данные выступления, понять смысл происходящего зрителям было не дано. Абстрактная хореография оставалась абстрактной формой движения «для себя», обусловленного способностью человека в «дообъектному видению», на которое в свое время указал М. Мерло-Понти [13, с. 166]. Н. Курюмова, изучавшая метод работы Браун с телом танцовщика пришла к выводу, что она укладывается в

рамки концепции «телесного сознания» и опирается на идею самоориентации тела в окружающем пространстве благодаря принципу видения движения М. Мерло-Понти. «Для активизации “органического мышления” Браун создает танцовщикам парадоксальные пространственно-гравитационные ситуации, превращая каждого из них в инструмент исследований телесных реакций и самоориентаций, в “феноменологические тела”» [14].

Вплоть до 1975 года Браун концептуализировала, т. е., полагаясь на интуицию, искала, проговаривала, фиксировала на бумаге способы решения преимущественно простейших геометрических задач на телесное движение в двухмерном пространстве. Так, в «Человеке, идущем вниз по стене дома», движение происходило в вертикальной плоскости стены из бетонного моноблока прямоугольной формы; в «Хождении по стенам» — в горизонтали прямоугольника стеновой панели; в «Первичной аккумуляции» — в горизонтальном прямоугольнике плота, газона и т. д. В общем и целом движения и самой Браун, и других исполнителей ее перформансов определялись геометрией плоскостей и форм плоских фигур. Установки, с которыми Браун в конце 1960-х – первые десятилетия 1970-х подходила к изучению взаимодействия человека с пространством, перекликаются с кинетико-антропологическими исследовательскими установками и идеями Освальда Шлеммера¹³, заложившего в режиссерское решение балета «Триада» как измерения высоты, ширины, глубины, так и триаду основных геометрических фигур (круг, квадрат, треугольник). Шлеммер также подал пример «оформления» танца с помощью геометрической фигуры прямоугольника: в крошечной постановке «Танец в пространстве» он заставил трех танцоров, одетых в красное, желтое и синее, перемещаться по периметру и диагоналям прямоугольника с разной скоростью (медленно, обычным шагом, быстро) [15].

В 1975 году в постановке «Местоположение» (“Locus”) Браун удалось впервые соединить двухмерный и трехмерный планы телесных движений в пространстве перформанса. Для этого ей пришлось прибегнуть к более сложному, чем словесное описание, способу разработки идеи перформанса с помощью графического рисунка. В контексте концептуализма данная новация имела двойной смысл: во-первых, рисунок был средством реализации

¹³ Важнейшая из них: «человек — это организм из плоти и крови, но при этом также и механизм из размеров и пропорций» (цит. по: [15]).

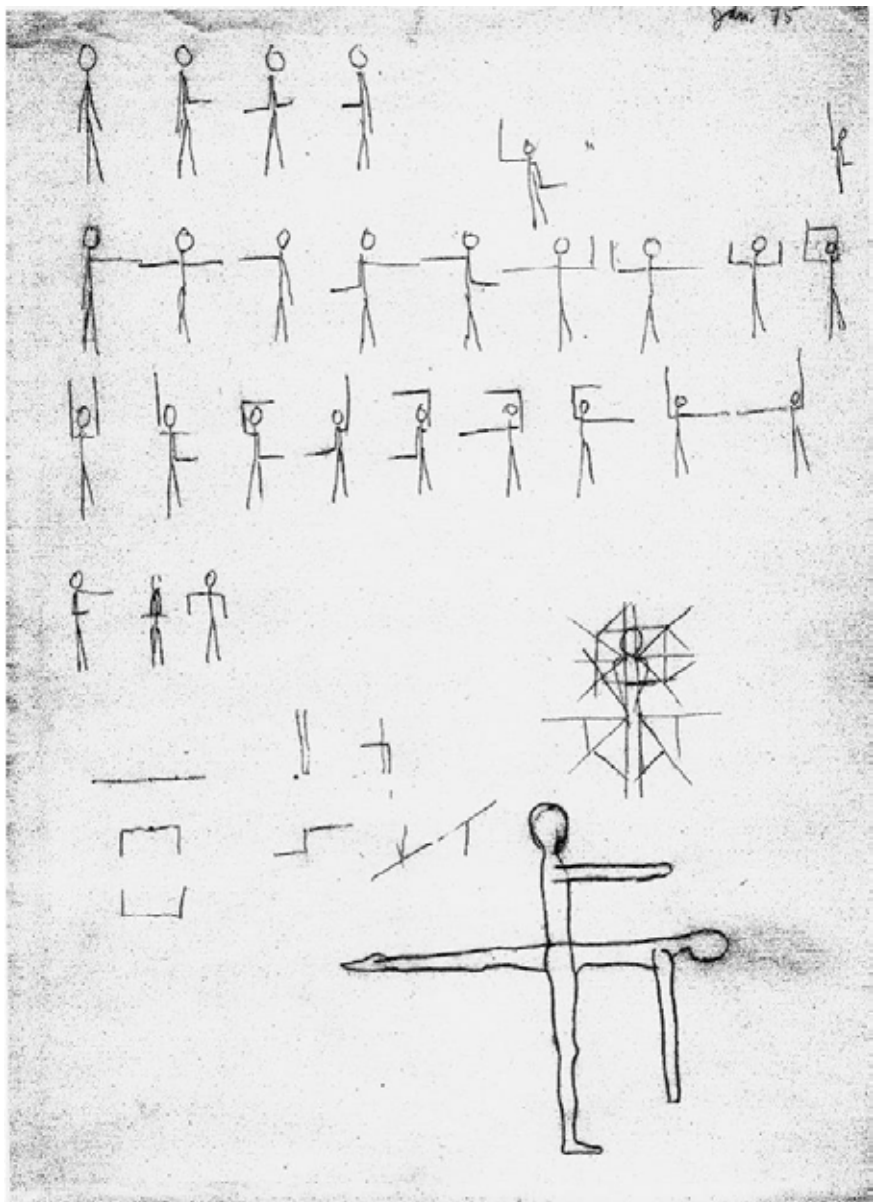


Рис. 3. Рисунок без названия. Т. Браун. 1975



Рис. 4. Костюм к «Триадическому балету» О. Шлеммера. 1922

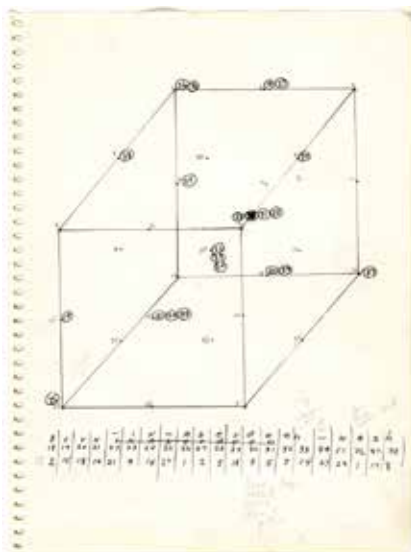


Рис. 5. Рисунок без названия. Т. Браун. 1975

идеи, во-вторых — инструментом конфигурации формы.

Некоторые сведения о том, как графические рисунки постепенно «открывали» Браун форму параллелепипеда и куба можно почерпнуть из комментариев к «Блокнотам» Браун, опубликованным С. Розенберг. Своеобразным концептуальным прологом к «Местоположению» стал, по утверждению Розенберг, схематический рисунок фаз движения тела человека, изготовленный способом совмещения и наложения друг на друга контуров фигуры вертикально стоящего и согнувшегося в талии условного танцовщика (рис. 3). Нарисованная на том же рисунке диаграмма с вариантами круговых вращений согнутых в локтях рук «танцующих человечков» (рис. 3) адаптировала сферический «формат» визуализации пространственных отношений, в свое время предложенный О. Шлеммером [16] (рис. 4).

На основной стадии работы над «Местоположением» Браун пришла к способу исследования движения посредством сферической геометрии в манере Р. фон Лабана, интересовавшегося расположением геометрических фигур внутри сферы, а не на ее поверхности, как это делает современная сферическая геометрия. Известно, что в своих ранних рисунках для демонстрации отношений между персональной сферой движения человека и его телом Лабан вписывал фигуры людей в разных позах в геометрические формы куба, тетраэдра, икосаэдра. Однако после изобретения термина «кинесфера», в период обоснования концепции кинесферы, внутри геометрических фигур Лабана появились специальные точки-маркеры, необходимые для более точного отсчета местоположения человека.

В процессе работы над «Местоположением» было создано несколько перспективных рисунков параллелепипеда и куба, с помощью которых хореограф попыталась донести до исполнителей свой замысел. Так, в графическом рисунке без названия (рис. 5) Браун осмыслила идею сферы персонального пространства через форму параллелепипеда.

Лист бумаги, после нанесения на него схематичного рисунка, превратился в своеобразную карту возможностей соприкосновения с вершинами, гранями и ребрами воображаемого параллелепипеда конечностей вписанного в него человека. В одном из последовавших за презентацией «Местоположения» интервью, она пояснила происхождение данного эскиза двумя задачами: с одной стороны, отследить направления, в которых могут дви-

гаться руки и ноги танцовщика, с другой — сделать акцент на нейтральном и абстрактном характере телесных движений в пространстве, ограниченном формой параллелепипеда [17].

Способом нумерации на ребрах параллелепипеда выставлялось 27 точек, отмечавшихся 27-ю цифрами. 26 из 27 цифр соответствовали буквам английского алфавита; 27-я цифра, совмещенная с точкой в центре параллелепипеда, означала пробел между словами. После расстановки и нумерации точек соприкосновения конечностей с внешним контуром персонального пространства Браун переводила в цифры собственную биографию¹⁴ и таким образом «получала партитуру в четырех частях» [11, с. 132]. Рисование превращалось в игру в математику, интересную перспективой структурирования телесного движения. С точки зрения конструктивизма, такая игра была наполнена глубинным смыслом: она привносила порядок и обращала внимание зрителя на структуру информации, а не на саму информацию. Она, к примеру, подсказывала «лингвистический» (от одного слова к другому через пробел) способ решения проблемы перехода от одного движения исполнителя к другому в замкнутом пространстве воображаемой геометрической фигуры параллелепипеда.

В другом стереометрическом рисунке к «Местоположению» Т. Браун представила телесное движение через форму куба (рис. 6). После параллелепипеда она уже многое знала о свойствах трехмерных фигур, но хотела продолжить анализ геометрии и композиции фигур, имеющих в основании квадрат. В процессе рисования ей удалось выяснить, что геометрическая форма куба, составные части которой эквиваленты, обладает бесконечным потенциалом движения, так как внутри большого куба помещается некоторое число одинаковых кубов меньшего размера.

¹⁴ Рис. 5 — это пример механической (с помощью точечной разметки на поверхностях и ребрах куба) записи движений, визуализирующих часть автобиографии Браун, в которой она сообщает о месте своего рождения: «родилась — (пробел) в — (пробел) — Абердине — ...» (“born — in — Aberdeen — ...”).

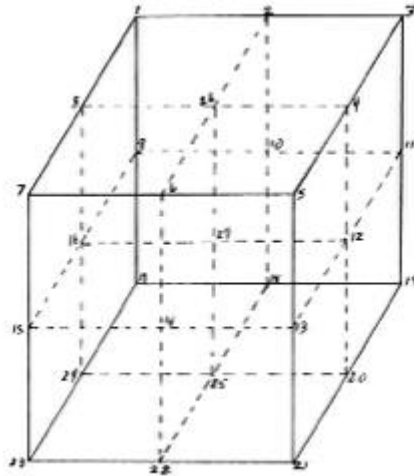


Рис. 6. Рисунок без названия. Т. Браун. 1975

Разглядеть малое (8 малых кубиков) в большом (одном кубе) позволяют видимые непрерывные и невидимые пунктирные линии, соединяющие числа «обнаруживающей себя» таким способом модульной конструкции. «С этого момента множество симметричных линий, кубов и квадратов можно рассматривать как захваченную траекторию одного единственного элементарного куба по диагоналям, а также в направлении горизонталей и вертикалей» [17]. Размышляя таким образом, Браун пришла к пониманию операциональных возможностей куба для конструирования пространственной композиции перформанса. Она, по описаниям одной из четырех оригинальных исполнительниц «Местоположения», Моны Шульцман, создала «танец»-перформанс из четырех трехминутных «танцев», исполнявшихся четырьмя танцовщицами одновременно в четырех «секциях» (модулях) единого кубического кластера. В строгом соответствии с установками абстрактной хореографии, общая картина «танца», при таком подходе к композиции, не должна была и не могла сложиться, так как в каждом отдельном кубике внутри воспроизводились самостоятельные «серии» телесных перемещений: касаний, перепрыгиваний, наклонов и поворотов... [17] (рис. 7).



Рис. 7. Триша Браун и другие танцовщицы исполняют перформанс «Местоположение»

Так, благодаря четкому пониманию геометрических характеристик и конструктивных особенностей куба Триша Браун смогла концептуально соединить рисунок-идею с перформативными движениями, продемонстрировав практическую значимость концепции «машины, создающей произведение искусства». Аналитический ракурс работ, спроецированный на исполнительское искусство, сделал ее не только иконой американского постмодерн-танца, но также способствовал укоренению практики интеллектуального решения художественных проблем в самых разных видах современного искусства: от искусства танца до изобразительного искусства и архитектуры. Почти все концепции Триши Браун, включая семиотическую концепцию телесных движений «для себя» и «для зрителя», стали фундаментальными в переосмыслении отношения тела к пространству.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Локус*. Триша Браун. 1975 [Электронный ресурс] // URL:<http://roomfor.ru/locus-trisha-brown-1975/> (дата обращения: 01.11.2019).
2. *Голдберг Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. 320 с.
3. *Сол Левитт*. Параграфы о концептуальном искусстве. Тезисы концептуального искусства [Электронный ресурс] URL:<https://sol-lewitt.livejournal.com/3844.html> (дата обращения: 01.11.2019).
4. *Brown T.* Trisha Brown: Talking Art and Dance. Walker Art Center, 22 April 2008 [Электронный ресурс] URL:<http://www.walkerart.org/channel/2008/trisha-brown-talking-art-and-dance> (дата обращения: 01.11.2019).
5. *Rosenberg S.* Choreography as Visual Art // *October Magazine*. OCTOBER 140, Spring 2012. P. 18–44.
6. *Новик Ю. О., Лаврова С. В.* Боб Раушенберг в истории танца постмодерн: творческое взаимодействие с Полом Тейлором // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2019. № 4 (63). С. 25–38.
7. *Новик Ю. О., Лаврова С. В.* Боб Раушенберг в истории танца постмодерн: творческое взаимодействие с Мерсом Каннингемом // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2019. № 5 (64). С. 50–70.
8. *Ясыр А.* Анализ движений Рудольфа Лабана [Электронный ресурс] URL: http://telo.by/anatomy/analiz_dvizheniy_r_labana/ (дата обращения: 01.11.2019).
9. *Ходгсон Дж.* Мастерство движения: жизнь и работа Рудольфа Лабана URL: <http://girshon.ru/article/masterstvo-dvizheniya-zhizn-i-rabota-rudolfa-labana/> (дата обращения: 30.10.2019).
10. *Sommer S. R.* Equipment Dances: Trisha Brown // *The Drama Review: TDR* 1972. Vol. 16. No 3 (Т. 55). September. P. 135–141.
11. *Бейнс С.* Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: ООО «Арт Гид», 2018. 312 с.
12. *Stephano E.* Moving structures // *Art and Artists*. 1974. Vol. 8. January. P. 17.
13. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. 1999. СПб.: «Ювента», «Наука», 1999. 605 с.
14. *Курюмова Н.* Современный танец: модели телесности. Петербургский театральный журнал. 2014. № 3 (77) [Электронный ресурс] URL:<http://>

ptj.spb.ru/archive/77/body-in-motion/sovremennyj-tanec-modeli-telesnosti/ (дата обращения: 30.10.2019).

15. Главный балет столетия: Оскар Шлеммер и театр Баухауза [Электронный ресурс] // URL:https://artchive.ru/publications/4182~Glavnyj_balet_stoletija_Oskar_Shlemmer_i_teatr_Baukhauza (дата обращения: 30.10.2019).
16. *Rosenberg S.* Trisha Brown's Notebooks / October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. OCTOBER 140, Spring 2012, P. 3–17 // URL:https://monoskop.org/images/8/83/Rosenberg_Susan_2012_Trisha_Browns_Notebooks.pdf (дата обращения: 30.10.2019).
17. *Lu Shirley Dai.* Dancing and Drawing in Trisha Brown's Work: A Conversation Between Choreography and Visual Art // Combined Senior Thesis in Dance and Art History. Spring 2016.

3.7 БОБ РАУШЕНБЕРГ В ИСТОРИИ ТАНЦА ПОСТМОДЕРН-ПЕРИОД ТВОРЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С ПОЛОМ ТЕЙЛОРОМ

Творчество известного американского художника Роберта Раушенберга (1925–2008), одного из ведущих представителей неодадаизма, погранично. Оно не укладывается в «прокрустово ложе» четких стилевых определений. Художник всячески отрицал какую-либо видовую иерархию и жанровые границы искусства. Он работал в самых разных техниках живописи, графики и декоративно-прикладного искусства, создавая из традиционных (в первую очередь, красок) и нетрадиционных («вещей из мусорного бака») материалов объекты и инсталляции, реди-мейды и коллажи в стилистике джанк-арта¹⁵, занимался световым дизайном, медиа-артом, театральными декорациями и костюмами, всерьез интересовался хореографией, и даже писал музыку.

Именно интерес к хореографии, постмодерн-танцу побудил Раушенберга оставить в некотором роде замкнутое сообщество художников-абстракционистов и войти в гораздо более широкий творческий круг американских хореографов, композиторов, танцовщиков и музыкантов. Постмодерн-танец заставил резонировать пространство в живописных полотнах Раушенберга, вдохнул жизнь в создаваемые им художественные объекты.

Представления Раушенберга о танце постмодерн (его философии, психологии, технических возможностях и пр.) постоянно менялись. Отношение художника к хореографии формировалось и эволюционировало в условиях творческого взаимодействия с иконами нескольких поколений постмодерн-танца, в том числе, с Полом Тейлором. Вместе с этим профессионалом первого поколения он создавал и воплощал в жизнь революционную для тех лет идею абсолютной тождественности любых движений человека движениям танца. При этом, каждый раз, реализуя тот или иной совместный проект, соавторы стремились к общей цели: устранить испокон веков сложившиеся искусственные барьеры между искусством и жизнью.

¹⁵ Британский искусствовед Лоуренс Эллоуэй, автор термина-определения «джанк арт» (от англ. junk – мусор, хлам), считал его идеально подходящим для характеристики специфики творческого метода Р. Раушенберга.

Колледж «Блэк Маунтин»

Первые шаги навстречу хореографам и исполнителям танца постмодерн Раушенберг сделал, будучи учеником художественного колледжа «Блэк Маунтин» в Северной Каролине. Основанное в разгар американской экономической депрессии (в 1933 году), учебное заведение стремилось к известности, общественному признанию, достижению наивысших, с точки зрения реальных и потенциальных работодателей, результатов педагогической и художественно-профессиональной деятельности преподавателей и выпускников. По этим причинам колледж был открыт для революционных художественных экспериментов с танцем, музыкой, изобразительным искусством и литературой.

Наибольший вклад в реализацию этого уникального образовательного проекта внесли ректор Джон Эндрю Райс, художник Йозеф Альберс¹⁶ и поэт Чарльз Олсон. В учебном заведении преподавали знаменитости: композитор Джон Кейдж, хореограф и танцовщик Мерс Каннингем, художник Роберт Мазервелл, семейная пара художников (Виллема и Элейн) де Кунингов, поэт и прозаик Роберт Крили, пианист и композитор Дэвид Тюдор и другие. Преподаватели организовывали творческие встречи учащихся с приглашенными литераторами, хореографами, композиторами, художниками-пластиками, создавая атмосферу диалога, необходимую для свободного обмена мнениями, презентации результатов специфических творческих практик.

Знакомство Раушенберга с восходящей звездой американского театра танца Мерсом Каннингемом состоялось во время летней сессии 1952 года, запомнившейся преподавателям и учащимися школы резонансной постановкой «Театральной пьесы № 1» Джона Кейджа. С ее помощью автор (композитор и режиссер постановки в одном лице) попытался донести до зрителей идеи концептуализма, придав им форму срежиссированного концептуального события. Непосредственными участниками действия стали и зрители, и артисты, собравшиеся в одно то же время и на одной и той же сценической площадке.

Исполнителям кейджевского сочинения нужно было совершать, или не совершать (бездействовать), некоторые направленные на звукоизвлече-

¹⁶ Пионер американского абстракционизма Й. Альберс, по словам Раушенберга, был его «прекрасным учителем», но абсолютно «невозможной личностью» [1].

ние дискретные действия (как-то: произносить речи, играть на музыкальных инструментах, танцевать, ходить...), заполняя ими временные отрезки постановки. «Моя идея, — пояснял Кейдж, — заключалась в том, чтобы попытаться отнестись к предметам, различным действиям артистов, как к звукам» (цит. по: [2]). Как музыканта и композитора, его очень интересовало, каким способом эти «источники звука» могут быть приумножены. Что касается узкопрофессиональных задач, решаемых остальными участниками представления, то они, естественно, у каждого были своими, но идея «звука-действия», как и некоторые другие умозаключения Кейджа, дали старт интеллектуальным поискам в смежных с музыкой «театральных видах искусства».

Раушенбергу, в частности, оказалась чрезвычайно близкой кейджевская тема абсолютной «тишины» в музыке, которую композитор трактовал в физическом плане (не как «глухоту» — полное отключение слухового аппарата человека от внешних раздражителей (звуковых сигналов), — а преднамеренное переключение психики с привычного восприятия постоянных звуков на случайные). Учитель (Кейдж) и ученик (Раушенберг), каждый по-своему, пытались разобраться в том, какими выразительными средствами музыки и живописи может быть передана такая тишина.

Двигаясь своим (но, по сути, параллельным кейджевскому) курсом, Раушенберг уже в самом начале своей карьеры художника пришел к так называемой «белой» живописи. В основание его экспериментальной живописной практики был заложен комплекс интеллектуальных размышлений об абсолютной белизне (или пустоте) картины, в которой под непроницаемой пленкой белой краски могло скрываться невидимое Ничто¹⁷.

Из описаний перформанса¹⁸, состоявшегося в колледже «Маунтин Блэк», следует, что участие Раушенберга в композициях постановки было одновременно и непосредственным («ставил на граммофон старые пластинки», «показывал быстро мелькающие “абстрактные слайды” и кинокадры»

¹⁷ Концепт пустоты/белизны был визуализирован Раушенбергом в 1953 году. Показ концепт-продукта в виде картины «Стертый рисунок де Кунинга» сопровождался грандиозным скандалом, так как художник предъявил зрителям в качестве своего творения чистый холст, «побелевший» после удаления изначально нанесенного на него рисунка другого известного в то время художника-абстракциониста.

¹⁸ Роузли Голдберг использовала по отношению в постановке характеристику «перформанс».

[3]), и опосредованным «белыми картинami», до начала спектакля прикрепленными к потолку «зрительного зала».

«“Белые картины” Раушенберга улавливали все, что попадало в их поле¹⁹», — вспоминал Кейдж. — «Ни тишины, ни белого в абсолютном виде не существовало. Однако тишина и белизна позволяли установить необычайную энергетическую связь со слушателем, замороженным тишиной, и со зрителем, наблюдающим бесконечность белой, выходящей за пределы рамы, картины» [4]. Композиции Кейджа и Раушенберга отрицали звук и цвет, но чтобы понять это отрицание, нужно было «включить воображение», поверить в то, что пути открыты, и все возможно.

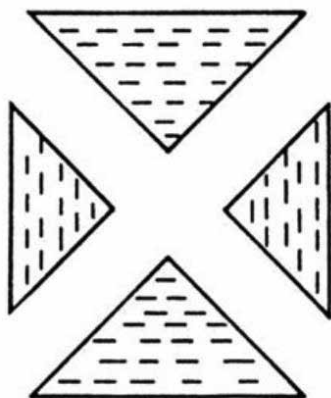
И в сущности, то же самое, что Кейдж сделал для обнаружения и интеллектуальной интерпретации тишины, Раушенберг — пустоты, или белизны, Мерс Каннингем проделал в отношении неподвижности. Начало для самых общих разговоров на тему постомодерн-танца между Раушенбергом и Каннингемом было также положено в колледже «Блэк Маунтин», однако конкретным содержанием они наполнились лишь после того, как в 1955 году Раушенберг приступил к работе в «Танцевальной компании Мерса Каннингема» в качестве дизайнера костюмов и разработчика театрального реквизита. (До этого Раушенберг регулярно посещал репетиции танцевальной труппы, фотографируя артистов во время подготовки и проведения спектаклей. Многие снимки Раушенберга со временем стали бесценными и с удовольствием использовались организаторами концертной деятельности коллектива в рекламных целях.) С 1954 по 2007 годы Каннингем с Раушенбергом совместными усилиями создали 23 театральные постановки.

Учеба в колледже «Блэк Маунтин» не только превратила обучавшихся в нем молодых художников, поэтов, представителей других художественных профессий в знатоков своего дела, но способствовала расширению их общей искусствоведческой эрудиции. Напрофессионально значимой, к примеру, представлялась учителям и ученикам проблема языка искусства театра. «Я читал Антонена Арто», — заявлял Кейдж, — «как и он, я полагаю, что сцена

¹⁹ По всей видимости, речь идет о поздней технике создания «белых картин», примечательной тем, что живописное произведение получалось путем подсвечивания полотен со стороны зрителей. В этом случае тени-призраки, отбрасываемые телами зрителей, ложились на белое, создавая эффект присутствия в нем Невидимого и Фантомного.

представляет собой конкретное физическое пространство, требующее, чтобы его заполняли и давали говорить. Я считаю, что этот конкретный язык сцены, обращенный к чувствам и независимый от звучащего слова, должен удовлетворять, прежде всего, чувствам; что существует поэзия чувств, как есть поэзия языка; что конкретный физический язык... является истинно театральным только тогда, когда выражаемые им мысли ускользают от обычного языка» (цит. по: [2, p. 57]).

Новаторская для перформанса идея отдельного действия, укладываемого в одно и то же время и пространство, была неразрывно связана с идеей дискретности пространства сцены. Визуализируя последнюю, устроители знаменательного спектакля 1952 года разделили аудиторию, в которой разыгрывалась пьеса, на четыре треугольника, направленных своими вершинами к пустому центру (рис.1).



**Black Mountain
performance,
seats and stage-
space, 1952**

Рис. 1. План сцены, разработанный для спектакля Джона Кейджа «Театральная пьеса № 1»

Новая схема устройства сцены максимально возможно рассредоточивала места для зрителей. Кроме того, сценическое действие не должно было происходить исключительно в центре, — но и в отдаленных частях аудито-

рии: в четырех треугольниках с посадочными местами для зрителей, в проходах между ними, и даже вверху на потолке.

Раушенберг — Тейлор

Поистине судьбоносной стала для Раушенберга встреча с начинающим и подающим надежду американским танцовщиком Полом Тейлором²⁰ на выставке так называемых «комбинированных» картин художника в Конюшенной галерее Нью-Йорка в 1953 году. Тейлора буквально поразили неординарностью замысла и воплощения композиции («комбинации») из земли, мусора и бытового хлама, собранного Раушенбергом неподалеку от места проживания на улице Фултон: «Мне все это казалось очень красивым, загадочным, мрачно комичным, но, при этом, несколько атавистичным», — вспоминал Тейлор (цит. по: [5]). Как выяснилось вскоре, обоим привлекала перспектива создания произведений искусства с «элементами повседневности». Оба стремились, с одной стороны, привнести элемент естественности в мир искусства, с другой, — выказать свое позитивное, но вместе с тем ироничное, отношение людей искусства к повседневности²¹.

Знакомство закрепили договоренностью: Тейлор попросил художника разработать декорации и костюмы для его дебютной хореографической постановки «Джек и Бобовый стебель» (Jack and the Beanstalk). Спектакль, который был исполнен лишь единожды в 1954 году, сам Тейлор определил как «ненарративную сказку» [5], в которой дискретные позы, заимствованные из книжных иллюстраций, были лишены повествовательной связи и, в сущности, подменяли собой историю. Своей работой он бросил вызов Марте Грэм, которая по-прежнему связывала перспективы развития американской хореографии с некогда революционным, упраздненным формы классического балета и осовременившим содержание мировой хореографии, танцем модерн. Тейлора считал, что на этот раз знаменитой танцовщице не хватило тонкости чутья для понимания того, что танец модерн вплотную подошел к очередной

²⁰ В 1953 году Тейлор танцевал в молодой компании Мерса Каннингема, но собирался покинуть ее, так как вынашивал планы открытия своего собственного дела — танцевальной труппы Пола Тейлора.

²¹ «Он перепрыгнул занудство механического конвейерного производства, позволив себе роскошь понимания искусства как детской игры», — такую оценку творчеству Раушенберга дал наш соотечественник Е. Евтушенко [1].

черте развития, за которой начинаются глубокие преобразования, связанные с превращением сюжетного искусства в абстрактное формотворчество. В случае с танцем постмодерн «танец не должен иметь никакого “сюжета”, не должен ни о чем “повествовать”. Более того — танец не должен ничего “выражать”. Содержанием танца должен быть сам танец. Если он о чем и рассказывает, так это о теле танцующего человека» [6, с. 172]. Так думал Тейлор, Каннингем и многие другие танцовщики, покинувшие труппу Грэм в середине 1950-х годов.

Раушенберг тонко уловил бунтарский настрой постановщика спектакля. Он и сам взбунтовался против абстрактного экспрессионизма, буквально придавившего американских живописцев нового поколения своим авторитетом, разработав в качестве универсального противоядия от абстрактности абстракционизма способ введения реальных предметов и изображений символов в картины и декорации. Для оформления «ненарративной сказки» Тейлора, к примеру, Раушенберг в качестве «элемента повседневности» использовал игрушку — воздушный шарик на веревке — удивительный и одновременно банальный заменитель изображения волшебного растения. В этой и последующих сценических постановках яркие в своей минималистической выразительности визуальные ряды Раушенберга оказались равнозначными хореографии Тейлора.

Оказавшись в театре, Раушенберг открыл для себя не только пространство сцены, но и другие уголки театра (просцениум, закулисы), о чем не преминул поведать не только посетителям театральных постановок Тейлора, но и собственных выставок картин и комбинаций. Он открыл закрытые невидимые двери, сломал перегородки, разместил за кулисами предметы, ставшие основой его художественного инструментария: лестницы, пожарное оборудование, стулья, велосипеды, колеса и т. п. В новом контексте художник творил в рамках театральной условности, изучая выразительные возможности полупустой сцены, элементарных декораций, использующихся в качестве театрального реквизита бытовых предметов. Впрочем, эксперименты с бытовыми предметами начались задолго до этого. Еще во время выступления в Дартингтонском колледже искусств в Девоне, Раушенберг и Алекс Хей ввели в перформанс гладильную доску и уют.

Следующая совместная работа художника и танцовщика — спектакль

«Три эпитафии» (*Three Epitaphs*, 1956) — своей принадлежностью к специфическому для Нового Орлеана танцевально-музыкальному жанру «черной комедии» (*black dance comedy*)²² открывала простор для экспериментирования со сценическими костюмами. Для этой постановки Раушенберг разработал специальные костюмы на основе черных трико с капюшонами, к которым на уровне головы крепились маленькие круглые зеркала, способные отражать свет во время движения танцовщиков (рис. 2).



Рис. 2. Танцовщики в костюмах Раушенберга. Спектакль «Три эпитафии»

Придуманное художником одеяние намеренно лишало танцовщиков индивидуальности, так как их лица плотно прикрывались трикотажной тканью. Черный цвет добавлял одежде некоторое количество этнической коннотативности, косвенно указывая на афроамериканские корни похоронных танцев.

В «Трех эпитафиях» Тейлор воспользовался идеей кинетического пространства Раушенберга и воссоздал его на сцене с помощью зеркал. Хореограф стремился к скупости, скованности движений. По словам Раушенберга, когда он понимал, что хореографическое решение выглядит приукрашенным, то «переключал музыку Дебюсси на похоронный джаз, чем обеспечивал замену

²² Церемония похорон в Новом Орлеане — особая культурная традиция, наполненная семантикой скорби и надежды одновременно. Движение похоронной процессии в сторону кладбища под заупокойную музыку духового оркестра — первая часть ритуала прощания с усопшим. Движение людей с кладбища — вторая, оптимистическая часть трагедии. Возвращающиеся с похорон люди танцевали, чтобы немного загладить свое горе.

лирических движений свинцовыми» (цит. по: [7]). После этого танцовщики начинали передвигаться медленно, с трудом переставляя ноги: размахивая при этом руками, артисты играли со светом зажатыми в ладонях зеркалами.

На передний план спектакля «Семь новых танцев» (*Seven New Dances*, 1957) вышла тема урбанизма. Средствами танца постановщик попытался рассказать зрителям о ритмах жизни большого города: движении по загруженным улицам транспортных средств, тротуарном движении пешеходов, и даже животных. Абстрактный танец Тейлора нашел своих героев: случайных прохожих, спешащих на работу, либо, наоборот, неспешно прогуливающих по улицам людей — мужчин и женщин, стариков и детей.

Программа начиналась с соло Тейлора (номера под названием «Эпическое» — *Epic*), в котором танцовщик стоял без движения, совершал элементарные необходимые для ходьбы движения: переступал с ноги на ногу, приседал в коленях, шагал и т. п. На исполнителя не было специального театрального костюма. Танцовщик был одет в обычный деловой мужской костюм и обут в ботинки.

Одним из других номеров был дуэт — кульминационная часть семичастной программы, — в котором Тейлор, по-прежнему в костюме и при галстуке, выходил на сцену в сопровождении дамы в коктейльном платье (рис. 3).



Рис. 3. Танцовщики в костюмах Раушенберга.
Спектакль «Семь новых танцев: Дуэт»

Партнер стоял неподвижно в центре сцены, а партнерша сидела у его ног, также без движения, ровно четыре минуты. Затем занавес закрывался.

В общем и целом, произведение отсылало подготовленного, т. е. более или менее разбирающегося в теории постмодерна, зрителя к «Белым полотнам» Раушенберга (1951) и кейджевской композиции «4'33» (1952). Неискушенному зрителю разяснялись следующие «азы» танца постмодерн:

- танец — это любое движение;
- костюм танцовщика — это любая удобная повседневная рабочая и/или домашняя одежда;
- реквизит танцевальной постановки — это все то, что случайно в момент спектакля оказалось вокруг танцовщика;
- музыка танца — это звуки среды, в которой оказался танцовщик в момент исполнения спектакля.

Судя по откликам, эксперимент танцовщика и художника по изучению выразительных возможностей обыденных («пешеходных») движений и выразительности полной неподвижности удался. Критики, побывавшие «на уроке» постмодерн-танца, не без иронии, откликнулись на событие: «Через некоторое время “Данс обсервер” поместил “рецензию” на выступление Тэйлора: примерно 10 квадратных сантиметров пустого места и внизу подпись Л. Х. (Луи Хорст)» [6, с. 181].

К 1960-м годам Тейлор потерял интерес к театральной визуализации «пешеходных движений». Об этом свидетельствует «Трассер» (*Tracer*, 1962) — последняя совместная работа Раушенберга и Тейлора на музыку Джеймса Тенни, соответствующая позднему тейлоровскому стилю, в котором присутствуют возвышенные балетные движения, и проявляется музыкальность хореографа. Раушенберг, при этом, начал стремительно двигаться в противоположном направлении. Как изобретатель «комбинированных картин», он не мог не отреагировать на появление новых технологий (например, шелкографии; хлопковой, «марлевой» печати и т. п.) создания произведений изобразительного искусства; не попробовать внедрить в свои «комбинаты» фотографии, газеты и другие предметы нового быта. В то время он также много работал над проблемой создания и предметного наполнения сценического пространства, в частности, проектировал и изготавливал, символизирующие изобилие информации в современном мире, мельницы-«револьверы» с плексигласовыми стеклянными лопастями [7].

Для оформления «Трассера» Раушенберг собрал набор из предметов, включающий, в том числе, управляемое дистанционно, прикрепленное к деревянной основе, велосипедное колесо. Периодическими вращениями оно сопровождало танец. Колесо стало своеобразной эмблемой ритма и механического движения (рис. 4).



Рис. 4. Вращающееся колесо Раушенберга

Если в «белой живописи» Раушенберг работал в поле интеллектуально-кейджевского «молчания», то в случае с трассером, созданный им «комбинат» уподобился реди-мейду («Велосипедному колесу» М. Дюшана (1913)).

Творчески взаимодействуя с Тейлором, Раушенберг питался его пластическими идеями, которые причудливо проецировал на собственные живописно-скульптурные произведения. Было и обратное влияние Раушенберга на Тейлора. Последний был приверженцем постоянства, но когда Раушенберг включал в декорации и костюмы, предметы повседневности, Тейлор, в свою очередь, «оживлял» их простыми жестами и элементарными движениями.

За восемь лет сотрудничества художник Раушенберг и танцовщик Тейлор реализовали 17 совместных танцевально-театральных творческих проектов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Евтушенко Е. А.* Боб Раушенберг и царевна-лягушка // Политика — привилегия всех. Книга публицистики. М.: Изд-во АПН, 1990. 624 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://padaread.com/?book=214273&pg=435-438> (дата обращения: 01.09.2019).
2. *Valdeira da Silva Vieira A.-L.* Teoria da Relatividade Combinatória Os Espectáculos de John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg Lisboa: Universidade de Lisboa 2011, 179 p.
3. Перформанс в Блэк Маунтин колледже [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Перформанс_в_Блэк-Маунтин-колледже (дата обращения: 01.09.2019).
4. *Cage J.* Silence. Lectures and Writings 1973. [Электронный ресурс]. URL: https://monoskop.org/images/b/b5/Cage_John_Silence_Lectures_and_Writings.pdf (дата обращения: 01.09.2019).
5. *Harris J.* Dance among Friends Robert Rauschenberg's Collaborations with Paul Taylor, Merce Cunningham, and Trisha Brown [Электронный ресурс]. URL: <https://www.moma.org/calendar/events/3441> (дата обращения 01.09.2019).
6. *Суриц Е. Я.* Балет и танец в Америке: Очерки истории. Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2004. 392 с.
7. Роберт Раушенберг: биография, работы, фото [Электронный ресурс]. URL: <https://fb.ru/article/250094/robert-raushenberg-biografiya-raboty-i-foto> (дата обращения 01.09.2019).

3.8. БОБ РАУШЕНБЕРГ В ИСТОРИИ ТАНЦА ПОСТМОДЕРН: ПЕРИОД ТВОРЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С МЕРСОМ КАННИНГЕМОМ

События, связанные с появлением, становлением и признанием в США и других странах мира танца постмодерн, отошли от сегодняшнего настоящего на почтенное (почти столетнее) расстояние, став прошлым, вписанным историками искусства в широкую ретроспективу художественной культуры постмодернизма. Специалистами зафиксированы точная дата и место рождения постмодерн-танца (напр.: [1]), выявлены предпосылки возникновения этого феномена, дана периодизация истории развития танца постмодерн (напр.: [2]), воссоздана хронология наиболее значимых для истории танца постмодерн событий (напр.: [3]), написаны краткие биографии некоторых ярких представителей постмодерн-танца. Исследовательская работа на этом не заканчивается. Продолжается, в частности, глубокая проработка персоналий: вводятся в научный оборот и анализируются тексты, фотографии, фото, видео и другие материалы, повествующие о жизни и творчестве танцовщиков, хореографов, музыкантов, художников, многих других создателей искусства танца постмодерн. Сказанное в полной мере относится к Роберту Раушенбергу, творческой биографией которого всерьез занимаются как отдельные исследователи (напр.: [5]), так и многочисленные коллективы ценителей таланта необычайно популярного в Америке художника-авангардиста²³.

Практически всю биографическую аналитику о Раушенберге сегодня можно почерпнуть из словарных, справочно-энциклопедических, публикаций периодических печатных и электронных изданий, авторы которых, едва ли не в обязательном порядке, обращают внимание на особые личностные качества художника: Раушенберг умел ладить с людьми, а потому без особого труда находил работу и мог работать одновременно сразу в нескольких местах. Кроме того, ему нравилось трудиться в творческом

²³ С 2012 года обширнейшие исследования житнетворчества Раушенберга проводятся в США под эгидой благотворительного Фонда Роберта Раушенберга (The Robert Rauschenberg Foundation), спонсирующего начинающих и признанных художников, реализующих в своем творчестве близкие Раушенбергу «инновационный, инклюзивный и междисциплинарный подходы» [4].

союзе с единомышленниками — художниками, не боявшимися экспериментировать и эпатировать публику экстраординарными художественными замыслами и их воплощениями. Одним из творческих стимулов для Раушенберга было сотрудничество с пионерами танца постмодерн Полом Тейлором и Мерсом Каннингемом, приобщившими его к теории и практике революционной хореографии и театральной деятельности в начале 1950-х годов²⁴.

Сначала с Раушенберг разрабатывал декорации и костюмы для сценических танцев и театральных постановок П. Тейлора, затем, после успешной презентации тейлоровской хореографической композиции «Джек и бобовый король» в 1954 году, получил приглашение и стал резидентом²⁵ танцевальной компании М. Каннингема (не порывая при этом деловых контактов с Тейлором). В связи с появлением дополнительного места работы круг обязанностей Раушенберга расширился: у Каннингема он не только выполнял обязанности художника по сценическому костюму и декорациям, но также осваивал смежные театральные профессии художника по свету и технического директора.

Раушенберг влился в творческий коллектив, о котором, вопреки названию, не было единоначалия. На самом деле, организаторами и идейными вдохновителями танцовщиков были двое — танцевальный директор М. Каннингем и музыкальный директор Дж. Кейдж. Именно в творческом тандеме Каннингема-Кейджа создавалась новая эстетика и язык танца.

Специфика работы в театре Каннингема проявлялась в полном отсутствии руководства ею со стороны Каннингема или Кейджа. И дело было не столько в абсолютном доверии директората художнику, сколько в конструктивистском принципе организации творческой жизни хореографического коллектива, претворяемом в жизнь его руководством. Каннингем исходил из того, что в постановочном процессе танец, музыка и декорации одинаково равноправны и равнозначны друг другу, а значит, могут встречаться и должны объединяться только лишь во время финальных репетиций. В од-

²⁴ Подробнее о творческом взаимодействии Раушенберга с Тейлором см.: [6].

²⁵ Статус резидента предполагал, что услуги художника-оформителя будут оказываться на регулярной (от танца к танцу) и постоянной основе. В общей сложности десять лет (до 1964 года) без перерыва Раушенберг был резидентом танцевальной компании Каннингема.

ном из разговоров Раушенберг поделился своими впечатлениями о том, как проходило испытание свободой творчества: «Это было самое мучительное сотрудничество из всех, которые у меня были. Но оно было захватывающим и самым реальным, потому что никто не понимал, что делал, пока не становилось слишком поздно» (цит. по: [7]).

То, что Раушенберг назвал «непониманием», опиралось на выдвинутую Каннингемом концепцию эмансипации движения и его особого восприятия во времени и пространстве. Находясь под сильным влиянием философии Кейджа, своими экспериментальными танцевальными постановками Каннингем пропагандировал танец, который ничего не изображает, не выражает, и создается методом случайных действий: «В начале 1950-х годов формируется и характерный для танца постмодерн рассогласованный (дизъюнктивный) принцип соединения музыки и хореографии, когда хореографическая и музыкальная композиции основываются на временной структуре, заявленной композитором и хореографом независимо друг от друга. Исполнители не были знакомы со звучанием музыкальной партитуры до премьеры спектакля» [2], равно как не имели возможности ознакомиться со сценарием спектакля по причине его отсутствия. Совместная работа композитора, хореографа и художника проявлялась в том, что они достигали лишь самых общих договоренностей о размерах сцены, об общей длительности, и, иногда, тональности представления: «Это не было слиянием составных частей в одно целое, в один спектакль — совсем нет. Это был коллаж, где элементы сосуществуют, не соединяясь...» (цит. по: [3, с. 177]).

Подстраиваясь под умонастроения первооткрывателей музыкальной (Кейдж) и хореографической (Каннингем) алеаторики, Раушенберг продумывал свой собственный метод создания произведений живописи и декоративно-прикладного искусства, адекватный методу действий с учетом фактора случайности. К своей методологии творчества он шел не от теории к практике, а, наоборот, от практики к теории. «Я всегда чувствовал, — пояснял Раушенберг, — что, какие бы материалы не использовал, и что бы ни делал, мой метод всегда был ближе к сотрудничеству с материалами, (курсив наш. — Ю. Н., С. Л.) и отличался от любых сознательных манипуляций²⁶ и контроля» (цит. по: [7, р. 37]).

²⁶ Думается, что «сознательным манипуляциям», о которых говорит Раушенберг,



Рис. 1. «Комбайн» Раушенберга, созданный для хореографической постановки «Мелочи»

Хореографическая постановка «Мелочи» (“*Minutiae*” — фр.) положила начало сотворчеству Раушенберга с Каннингом и Кейджем в танцевальной компании Каннингема. В качестве руководства к действию Раушенберг получил короткое разъяснение о видении постановщиком будущего танца, о том, в частности, что на сцене будет происходить сложный и детальный случайный процесс, состоящий из маленьких, коротких, резких движений, напоминающих движения пешеходов [8]. Хореографическая композиция строилась с учетом музыкального сопровождения («Музыки для фортепиано #1» Кейджа), разбитого на фрагменты с помощью временных интервалов. Хронометрированная (т. е. измеренная с точки зрения тишины и неподвижности) музыка организовывала хореографию по правилу «ритмических структур» (Кейдж), т. е. разбивала ее на фрагменты разной длительности.

«Ритмическая (временная) структура» — это единственное предварительное «рабочее» определение для сопоставления музыки, танца и изобразительного искусства в каждой постановке Каннингема. Именно в эти «рабочие структуры» Раушенберг должен был инкорпорировать костюмы, освещение и сценические декорации. Для «Мелочей» художник сконструировал, собрал и соорудил на сцене обособленно стоящую деревянную конструкцию, отдаленно напоминающую то ли ширму, то ли дверь (рис. 1). Передвигаясь по сцене, исполнители «взаимодействовали» с этим арт-объектом, обходя его со всех сторон, либо проходя насквозь.

В деревянный каркас сооружения были вставлены забрызганные краской тканевые коллажи. Цветовым решением композиция напоминала красные картины Раушенберга, которые он создавал вне театра в 1953 и 1954 годах. Красный цвет был «цветом пешехода» (Х. Моулесворт / Helen Molesworth) [7, p. 5], так как останавливал машины, создавая, тем самым, условия для перехода улицы прохожими.

Излюбленный красный цвет перекочевал из дальнего (предметы сцены) в близкое (предметы одежды) окружение человека в постановке «Подменьш» (“*Changeling*” — англ.) 1957 года. Произведение Каннингема было частью танцевальной трилогии, поставленной хореографом на музыку фор-

могут быть отнесены действия Каннингема по построению «случайных» схем, планов, чертежей и таблиц хореографических спектаклей с целью фрагментации (ломки естественных логических) и дефрагментации (создания хаотических) структур будущих хореографических произведений.



Рис. 2. Мерс Каннингем в costume Раушенберга, исполняющий танцевальные движения в постановке «Подмышки»



Рис. 3. Мерс Каннингем в костюме Раушенберга, исполняющий партию клоуна в постановке «Античная встреча»

тепианных пьес близкого круга Кейджа композитора Крисчена Вулфа. Выразительными средствами хореографии Каннингем пытался донести до зрителя идею «мгновенного сдерживания и взрыва (эмоций)» [9].

В этой виртуозной и технически сложной постановке Каннингем дебютировал соло. Он ассоциировал себя с условным героем — Подменьшем (каковым, по словам очевидцев, якобы, ощущал себя). Найденные способом случайной выборки движения танцовщика были резкими и угловатыми. Его тело постоянно застывало в самых неудобных положениях и позах.

Решая постановочную задачу математически, Каннингем пронумеровал части собственного тела, выбрав для каждой случайное число, после чего, при помощи гадания (подбрасывания монетки) составил схемы фрагментированного телесного движения в танце. К примеру, в какой-то момент, действуя по схеме, он стоял с поднятой ногой, многократно подергивая и постукивая ступней одной ноги по противоположной лодыжке примерно 15 сек, затем резко прерывал эти движения взмахом руки вверх.

Раушенберг одел Каннингема в красный купальник с длинными рукавами, шерстяные леггинсы, дырявый свитер и черную «шапочку-шлем» (рис. 2).

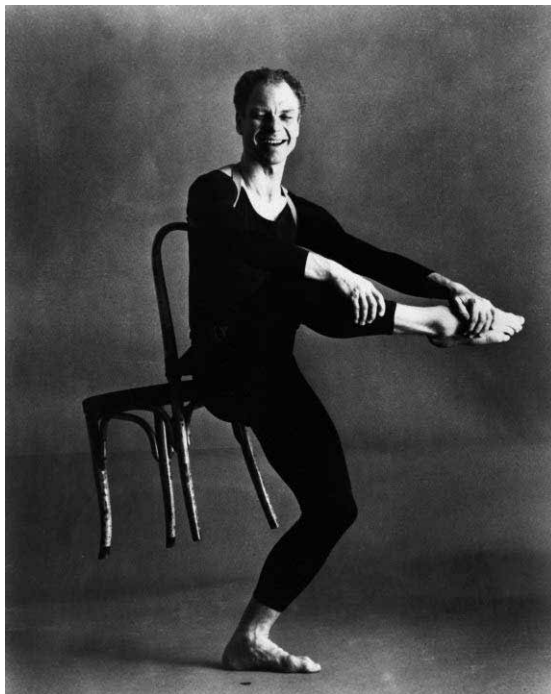


Рис. 4. Мерс Каннингем со стулом на спине

Непритязательный костюм, благодаря цветовому контрасту красного и черного, стал «работать» на общую идею тревожности и дискомфорта, испытываемого человеком от жизненных трудностей.

Следующей заметной постановкой Каннингема, позволившей Раушенбергу продолжить эксперименты с костюмами, стала «Античная встреча» (“Antic meet” — англ.) 1958 года. «Лирическое» название дезориентировало зрителя, воспитанного в лучших традициях европейской театральной классики. Каннингем и в этом случае оказался верен некогда провозглашенному курсу на отказ от повествовательности, предлагая каждому интерпретировать увиденное по-своему.

«Античная встреча» представляла собой серию из десяти трагикомических сцен, следующих одна за другой без остановки. В первом номере Каннингем выходил на сцену из-за кулис в костюме клоуна (рис. 3).

Остальные танцовщики и танцовщицы, каждый со своим набором исполняемых движений, перемещались сцене, изображая некое общество, желанное, но абсолютное недоступное для клоуна, не знающего принятые в нем правила поведения [10]. Легко и иронично исполнителями обыгрывалась серьезная идея отторжения общественной организацией «инородного тела», несущего угрозу ее структурной целостности.

В других номерах театр трагикомедии превращался в театр абсурда по причине смещения идейно-смысловой доминанты постановки с темы социального сопротивления в сторону темы механического сопротивления, оказываемого предметами человеку или друг другу в моменты их столкновений. Что могло помешать движению танцовщика на сцене? Любой предмет, преднамеренно выставленный на его пути, либо прикрепленный к его телу. Размышляя подобным образом, Каннингем придумал полный абсурда номер «Комната для двоих» (“Room for Two”), в котором танцевал, испытывая неудобства от привязанного к спине стула²⁷ (рис. 4).

Раушенберг, со своей стороны, максимально усложнил задачу на движение, когда сконструировал и разместил на сцене «самодвижущуюся» закрытую дверь, то и дело преграждавшую дорогу танцующим до момента ее остановки и открывания Каннингеом.

Увоенный Раушенбергом способ понимания функциональной специфики предметов сцены был транспонирован на предметы одежды и творчески применен в номере «Вакх и его когорты» (“Bacchus and Cohorts”), задуманном как пародия на перегруженные психологией танцы Марты Грэм. Одетая в трикотажный свитер с рукавами, но без отверстия для головы, исполнительница вакхического танца чем-то напоминала задрапированную в мягкие ткани Марту Грэм в роли женщины, пытающейся выйти из навязанной ей социальной роли, и ожившего скульптурного изваяния одновременно²⁸. В первом случае предмет костюма (свитер) сковывал и ограничивал движения исполнительницы, во втором, наоборот, — способствовал максимальному раскрепощению тела Грэм во время исполнения танца.

²⁷ Каннингем забавлялся, называя стул то «присосавшейся (к спине) пиявкой», то «большим комаром», от которого не так-то просто отмахнуться.

²⁸ Речь идет о танце Марты Грэм в постановке «Плач» 1930 г.



Рис. 5. Раушенберг собирает «кинетическую машину» «Аеон»

Хореография «Античной встречи» была поставлена на музыку Кейджа. О музыкальном сопровождении хореографии, в данном случае, приходится говорить с большими оговорками, поскольку на самом деле в хореографическую ткань произведения встраивался фоновый шум из фрагментов звуков, записанных Кейджем на улицах Венеции²⁹. Композитор, таким образом, пытался донести до зрителя идеи так называемой «хореографической алеаторики» Каннингема, допускавшей в построении композиции фактор случайности и подразумевавшей не синтез, но коллаж шумов с новыми, нетрадиционными пластическими движениями [11, с. 77].

Свои опыты по внедрению в хореографию необычных визуальных элементов Раушенберг продолжил в постановке Каннингема «Аеон»

²⁹ Композиция «Fontana Mix».

(англ.) 1961 года, название которой может быть переведено на русский язык сразу несколькими словами — «эра», «геологический период», «вечность». В свете ранее реализуемой Каннингемом установки на создание танцевальных произведений «методом случайности», поиски ответа на вопрос о том, какое именно значение изначально было заложено в название постановки, представляются бесперспективными. Доподлинно известно лишь то, что Кейдж считал характер этого произведения эпическим, постановка исполнялась в полной и сокращенных (гастрольных) версиях в соответствии с музыкальными партитурами композитора (Кейджа) [12], а Раушенберг наполнил ее спецэффектами (небольшими взрывами, происходившими во время подъема занавеса), максимально усиливавшими впечатление зрителей от увиденного. Кроме того, специально для этой постановки художник сконструировал, собрал из металлолома и стробоскопических светильников и с помощью троса заставил перемещаться «в небе» над сценой специальную «кинетическую машину» (фактически, — одну из первых в театральной практике компактную мобильную осветительную установку) (рис. 5)

Сценические костюмы исполнителей этой композиции были представлены типично раушенберговскими комплектами из «основы» — синих боди, колготок и крепившихся к основе съемным аксессуарам в виде пясов с подвесками из мелких бытовых предметов.

Последней серьезной работой Раушенберга в театре Каннингема накануне «творческого отпуска» длиной в 13 лет³⁰ стала танцевальная композиция «История» (“Story”, 1963).

Показ «Истории» прошел в Хельсинки, куда труппа Каннингема приехала с гастрольями. Сохранилась видеозапись представления, сделанная во время прямой телевизионной трансляции (1953 год). О содержании танцевальной программы, как всегда, говорилось мало: Каннингем лишь уточнил, что название «История» не может быть привязано к какой-либо конкретной истории, скорее, каждый зритель, придумает ее для себя самостоятельно [13]. Хореограф также сообщил исполнителями, что в общей сложности ими будет исполнено 18 фрагментов (соло, дуэты, тиро) в произвольной последо-

³⁰ С 1964 по 1977 годы Раушенберг и Каннингем много путешествовали. Маршруты и цели путешествий художника и хореографа (гастролировавшего со своей труппой), при этом, большей частью не совпадали.

вательности. Разнообразие визуальных элементов, разработанных Раушенбергом для этой постановки, дополнило структуру открытой формы хореографии, о которой говорил Каннингем.

Особенностью работы художника на этот раз было то, что Каннингем попросил Раушенберга в очередной раз наполнить сцену и сценические костюмы предметами повседневной жизни — обрывками газет, фотографий, такней и обоев, бутылками от Coca-Cola и т. п. вещами. По этой причине, и потому, что, отправляясь в гастрольный тур, Раушенберг взял с собой минимальное количество вещей (аксессуаров), пригодных для создания костюмов³¹, большая часть декоративных предметов сцены была собрана накануне в местах складирования бытовых отходов неподалеку от места проживания труппы (рис. 6)



Рис. 6. Декорации Раушенберга к постановке Каннингема «История»

³¹ Все имущество уместилось в две дорожные сумки, которые после представления были выброшены на помойку вместе с содержимым.

Подобные действия хореографа и художника не удивительны. Они не были продиктованы желанием сэкономить на реквизите, но соответствовали духу хореографической алеаторики и намерению Каннингема продемонстрировать все возможности «мобильной формы танцевальной постановки»³². Когда на гастролях перед спектаклем Раушенбергу не удавалось оснастить сцену собранными заблаговременно предметными композициями «из мусора», то он прибегал к способу создания так называемых «живых декораций». «В Венеции, к примеру, он вывел и заставил подметать сцену разнорабочего непосредственно во время представления. В четырех спектаклях в лондонском театре “Феникс” Раушенберг сам вышел на сцену, после чего там же начал писать картину под названием “История”» (цит. по: [13]). Многие из последующих совместных работ Каннингема и Раушенберга также возникли стихийно во время живых выступлений. В некоторых выступлениях, например, в «Радиотрансляции»³³ (“Broadcast” — англ., 1959), хореограф и художник подключали зрителей к общему перформативному процессу.

В 1977 году после продолжительного перерыва, уже всемирно известные и признанные каждый в своей сфере искусства, Раушенберг, Каннингем и Кейдж возобновили сотрудничество с ностальгической постановки «История путешествий» (“Travelogue”), перенесшей их назад в конец 1950-х годов. Хореографией, интерактивным характером взаимодействия между исполнителями и зрителями, а также структурой, «История...» во многом напоминала «Античную встречу». Действие в ней разворачивалось по правилам водевиля: комедийно-гротесковые танцевальные номера, составленные частично из балльных танцев, баланчинских кульбитов и степ-танцев сменяли друг друга под пение птиц³⁴ и звуки тонового набора цифр на кнопочном телефоне³⁵ [14].

Для «Истории путешествий», премьеры которой состоялась в респектабельном бродвейском театре «Минскофф» (Minskoff Theatre), Раушенберг

³² О «мобильной форме танцевальной постановки» см. подробнее: [11, с. 77].

³³ Находящиеся в зале зрители могли во время представления встать с места, подойти к радиоприемнику и попытаться настроить его на желаемую волну.

³⁴ Воспроизводились аудиозаписи пения птиц, сделанные австралийским орнитологом Фрэнком Робинсоном.

³⁵ В соответствии с правилом случайного создания постановки звуки от набора номеров телефонов воспроизводились «вживую», а не в записи.

предложил в качестве сценического оформления ряд из установленных в разном положении стульев, перевернутых велосипедных колес и свисающие с колосников яркие полотнища индийского шелка, напоминающие «шелковые картины» “Jammers paintings”³⁶. Художник также прикрепил куски тканей к боди и трико артистов, а пояса украсил жестяными банками, позвякивавшими в моменты исполнения прыжков и вращений (рис. 7).

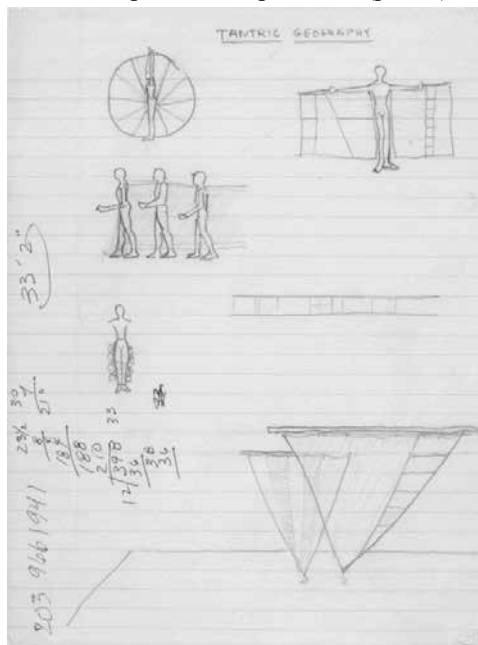


Рис. 7. Эскиз костюмов Раушенберга к постановке «История путешествий»

Как и в предыдущих работах, художник выполнил эксперимент с разными техниками и формами современного декоративно-прикладного искусства. Однако на этот раз посредством медитативных инсталляций Раушенберг не только вступил в эмоционально окрашенное взаимодействие со зрителем, но, по сути, поведал о глубоко личных переживаниях и впечатлениях, полученных

³⁶ Название серии происходит от «windjammer», означающего тип индийского парусного судна. Абстрактная медитативная текстильная серия работ (из ротанговых шестов и собственно шелковых полотнищ) «Помехи» (“Jammers”) появилась в 1975 году по итогам поездки Раушенберга в Индию.

от поездки в Индию, где приобщился одновременно и к древнейшим ремесленным ткацким, и к эзотерическим традициям. Сказанное объясняет происхождение метафорического, на наш взгляд, названия «Тантрическая география»³⁷, данного художником декорациям к этой постановке Каннингема.

Две последние совместные работы Раушенберга с Каннингемом, поставленные на музыку Кейджа — «Внутренний стержень»³⁸ (“Interscape”, 2000 г.), «Крест-накрест»³⁹ (“XOVER”, 2007 г.) — интересны новым ракурсом рассмотрения и экспериментальным способом решения проблем художественного оформления сцены и конструирования сценических костюмов, найденным художником.

Так, для «Внутреннего стрежня» Раушенберг разработал оригинальный дизайн занавеса и задника сцены: первый был выполнен в технике фотоколлажа из принтов черно-белых фотографий; на втором те же самые изображения были продублированы в цвете. Многоцветие убранства сцены перекликалось с пестротой цветных трико, изготовленных также по эскизам Раушенберга (рис. 8).



Рис. 8. Декорации Раушенберга в постановке «Внутренний стержень»

В общей атмосфере сценического интерьера присутствовали нотки экс-

³⁷ В переводе с санскрита «тантра» — это буквально «ткацкий станок», «основа ткани», но в переносном — «основа, сущность», «порядок, правило», «учение, свод правил».

³⁸ Предлагается авторский перевод названия, подсказанный найденными скудными описаниями происходивших на сцене событий.

³⁹ Предлагается авторский перевод названия, основанный на игре букв, составляющих слово – название постановки: “X – OVER” (танец, исполняющийся «по диагональным линиям написания буквы “X”»).

прессионизма и поп-арта, с заложенными в последнем метаморфозами культурных кодов, иронией и социальными стереотипами мышления и бытового поведения. Хореография этой работы была встроена Каннингемом вокруг известной более ранними постановками хореографа темы сопротивления человеческого естества любому давлению извне: танцовщики перемещались по сцене со связанными руками, «спина к спине». Их тела принимали неестественные положения, головы запрокидывались назад [15].

Подводя итог сказанному, необходимо еще раз акцентировать внимание на том, что сотрудничество Раушенберга с Каннингемом было не только обоюдовыгодным, но главное — свободным от любых условностей. В среде искусствоведов принято трактовать эту свободу как демократизацию, освобождение современного танца от завышенной самооценки (производной, в свою очередь, от исторически элитарного положения балета в системе зрелищных видов искусства), как обмирщение высокого искусства посредством «интеграции в него предметов быта» (Дж. Харрис). Раушенберг к этому добавил свое понимание специфики процесса слияния искусства с реальной жизнью. Работая в технике коллажа, мысля в технике коллажа, он представлял себе свободное сотворчество в танце, живописи, музыке исключительно как взрывное (отнюдь, не утилитарно-бытовое) соединение подчеркнуто разнородных художественных практик в условно единое целое.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Хлопова В.* Американский танец XX века: зачем Терпсихора надела кроссовки // ТЕАТР. 2015. № 20. URL:<http://oteatre.info/amerikanskij-tanets-xx-veka-zachem-terpsihora-nadela-krossovki/> (дата обращения: 07.10.2019).
2. *Кисеева Е. В.* Этапы становления и развития танца постмодерн во второй половине XX – начале XXI веков [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/etapy-stanovleniya-i-razvitiya-tantsa-postmodern-vo-vtoroy-polovine-xx-nachale-xxi-vekov> (дата обращения: 15.10.2019).
3. *Суриц Е. Я.* Балет и танец в Америке: Очерки истории. Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2004. 392 с.
4. Mission / Robert Rauschenberg foundation [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rauschenbergfoundation.org/foundation> (дата обращения: 15.10.2019).

5. *Ярцева О. А.* Роберт Раушенберг: от «combine painting» к инсталляции // Искусство Евразии. 2018. № 2(9). С. 212-220. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.016. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/33/> (дата обращения: 07.10.2019).
6. *Новик Ю. О., Лаврова С. В.* Боб Раушенберг в истории танца постмодерн: Период творческого взаимодействия с Полом Тейлором // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 4(63). С. 25-38.
7. *Harris J.* Dance among Friends Robert Rauschenberg's Collaborations with Paul Taylor, Merce Cunningham, and Trisha Brown [Электронный ресурс]. URL: <https://www.moma.org/calendar/events/3441> (дата обращения: 01.09.2019).
8. Merce Cunningham Trust. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/minutiae/> (дата обращения: 01.09.2019).
9. Merce Cunningham Trust. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/changeling/> (дата обращения: 01.09.2019).
10. Merce Cunningham Trust. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/antic-meet/> (дата обращения: 01.09.2019).
11. *Переверзева М. В.* Хореографическая алеаторика М. Каннингема в контексте мобильных произведений искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 4(57). С. 71-90.
12. Merce Cunningham Trust. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/aeon/> (дата обращения: 01.09.2019).
13. *Sarathy J.* Rauschenberg and Cunningham. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/rauschenberg-and-cunningham> (дата обращения: 01.09.2019).
14. Merce Cunningham Trust. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/travelogue/> (дата обращения: 01.09.2019).
15. Merce Cunningham Trust. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/interscape/> (дата обращения: 01.09.2019).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Перечень совместных проектов Р. Раушенберга с М. Каннингемом

	Название	Год	Продолжительность (мин/сек)	Соавторы
1	«Моменты» (Minutiae)	1954	6	Cage, Charlip
2	«Весенняя погода и люди» (Springweather and People)	1955	33	Brown, Charlip
3	«Сюита для пяти» (Suite for Five)	1956	23	Cage, Emmons
4	«Ноктюрны» (Nocturnes)	1956	30	Satie
5	«Танцы в лабиринте» (Labyrinthian Dances)	1956	Не известна	Hauer
6	«Подменыш» (Changeling)	1957	6/30	Wolff
7	«Античная встреча» (Antic Meet)	1958	30	Cage
8	«Летнее пространство» (Summerspace)	1958	20	Feldman, Copp
9	«От поэзии Белого камня» (From the Poems of White Stone)	1959	Не известна	Wen-Chung
10	«Гамбит для танцоров и оркестра» (Gambit for Dancers and Orchestra)	1959	17	Johnston
11	«Руны» (Rune)	1959	25	Wolff
12	«Кризисы» (Crises)	1960	22	Nancarrow
13	«Ручные птицы» (Hands Birds)	1960	16/50	Brown
14	«Вака» (Waka)	1960	5-10	Ichiyanagi
15	«Эра» (Aeon)	1961	45	Cage
16	«Танцы в полях» (Field Dances)	1963	12	Cage

	Название	Год	Продолжительность (мин/сек)	Соавторы
17	«История» (Story)	1963	15-40	Ichiyanagi
18	«Соединенные» (Paired)	1964	Не известна	Cage
19	«Зимняя ветка» (Winter-branch)	1964	23	Young
20	«Поперечные токи» (Cross Currents)	1964	7	Nancarrow
21	«История путешествий» (Travelogue)	1977	33	Cage
22	«Внутренний стержень» (Interscape)	2000	44	Cage, Copp
23	«Крест-накрест» (XOVER)	2007	21	Cage, Johnson

3.9. ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА ПИНЫ БАУШ НА ФОРМИРОВАНИЕ ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНЫХ ПРАКТИК В СОВРЕМЕННОМ ТАНЦЕ

В 80-х гг. XX в. в художественной структуре современного танца появляется новая фигура, роль которой сложно определяется среди привычных участников хореографического процесса — автора, исполнителя, композитора, сценографа, художника — и по-разному называется: танцдраматург, ментор, куратор, «внешний глаз». Актуальность присутствия фигуры танцевального драматурга в художественном процессе по сей день сохраняется. Более того, представляется, что именно проникновение теоретического дискурса интердисциплинарности в практический повлияло на утверждение статуса танца как независимого направления современного искусства на Западе.

Анализируя ситуацию в современном российском сценическом танце, необходимо признать, что подобная роль остается не вполне освоенной. Мы попытаемся раскрыть возможные способы коммуникации внутри художественного процесса между хореографом и танцдраматургом и аргументировать их важность. История подобного взаимодействия начинается с хорошо всем известного сотрудничества немецкого хореографа Пины Бауш, открывшей танцевальному миру направление танцтеатра, и драматурга Раймунда Хохе (Raimund Hoghe) в 1980–1989 гг. Мы обратились к работам теоретиков современного танца и танцдраматургов Бойяны Кунст (Bojana Kunst), Андре Липецки (Andre Lipecki), Иероена Петерса (Jeroen Peeters) и Синн К. Берндт (Synne K. Behrndt). Исследуя контекст современного российского танца, кажется важным представить проект «Моменты» хореографа Ольги Цветковой, в рамках которого подобное сотрудничество было, на наш взгляд, реализовано в полной мере.

Драматургия в танце никогда не являлась общепринятой формой. Сотрудничество Р. Хохе с Бауш — один из первых примеров использования драматургического подхода в области танца. Сущностные характеристики нового вида сотрудничества отражают социокультурный и экономический контекст постфордовского периода развития капиталистического общества, где на переднем плане — интеллектуальный труд, эффективность которого зависит от уровня взаимодействия представителей различных дисциплин.

Б. Кунст отмечает, что «приход драматурга в танец может рассматриваться как следствие изменений в политической экономии труда, где доминирует производство языка, контекстов, познавательных и аффективных способностей человека» [1, с. 80].

Дискуссия о драматургическом процессе проявилась в момент усложнения понятия «танец» в современном дискурсе. По словам А. Липецки, «движение тела», на котором основывается идентификация танца как автономной художественной формы, теряет очевидность в композиционных практиках хореографов последних двадцати пяти лет [2, с. 29]. Ван Керкховен (Van Kerkhoven) замечает, что драматургия и драматург отражают внутреннюю потребность танца в формировании большей четкости и интегрированности теоретической и концептуальной проблематики [3, с. 189]. Взаимодействие с теоретическим дискурсом раскрыло широкий спектр новых подходов в танце, которые оказали воздействие на классические концепции хореографии, на приоритет содержания и критические споры вокруг работ. Хореографы и танцхудожники становятся заинтересованными в интегрированности критического прочтения и интерпретации тела, движения, хореографии, а также в тех способах, которые их оформляют внутри танцевальной практики. Взаимодействие с мультидисциплинарными нарративными структурами, тематическими, эмоциональными и концептуальными исследованиями, политизированность и интерес к содержанию объединяют хореографов и танцевальные компании широкого художественного диапазона: Алан Платель (Alain Platel), Сиди Ларби Черкауи (Sidi Larbi Cherkaoui) и «Ле Балет Си де ла Би» (Les Ballets C de la B), Вим Вандекейбус (Wim Vandekeybus) и Ультима Вез (Ultima Vez), Уилли Дорнер (Willie Dorner), Вера Мантеро (Vera Mantero), Мег Стюарт (Meg Stuart) и Дэмеджд Гудс (Damaged Goods), Ян Лоуэрс (Jan Lauwers) и «Ниидкомпани» (Needcompany), Ян Фабр (Jan Fabre) и некоторые произведения Розас (Rosas) и Анны Терезы де Кеерсмейкер (Anne Teresa de Keersmaecker).

Интерес к драматургии отмечает момент абсорбирования критического дискурса в художественный процесс, «дестабилизации распределения сил между творением и дискурсом (обычно танцевально-критическим)» [3, с. 188]. Решение П. Бауш вовлечь танцовщиков в создание драматургии спектакля, то есть не размещать в их телах свою хореографию, а спросить

их мнение, отмечается теоретиками как важнейшее качество ее творчества. С одной стороны, это переопределяет хореографический материал, который больше не является началом для композиции, с другой — танцовщики становятся соавторами [3, с. 189]. Это значит, что нарративы, динамика, воображение танцовщиков и всего постановочного ансамбля формируют саму драматургию, поворачивая ее в сторону исследования человеческих взаимоотношений, гендера, механизмов идентификации и иерархии власти.

Модернистская теория критицизма с присущей ей тенденцией разделения труда приобретает в случае с танцем форму эпистемологической стабильности. Категоричное разделение между автономным танцем и каждодневным использованием тела охраняется критиком, который объясняет, что является танцем, а что нет и каково его значение. «Сила капитала, — как пишет А. Липецки, — выплавляет новые формы альянса между хореографом и теоретиком, программным директором и критиком, танцором и драматургом» [2, с. 29]. П. Бауш, вступая в диалог с исполнителем, начинает новую эру, в которой танцовщики, драматург, дизайнер разделяют с хореографом одну и ту же позицию «отправления от неизвестного». Эпистемологическая стабильность обороняется, чтобы избежать нарушения чистоты эстетических идеалов. Таким образом, встает вопрос о новой динамике в этическом и критическом дискурсе в танце и танцевальной продукции.

С. К. Берндт обращает внимание на то, что драматургическая интерпретация не обладает деконструктивной установкой. Драматургия не делает танец лучше, а скорее указывает на то, что явное внимание к драматургии способствует видоизменению отношения к художественным процессам [см.: 3, с. 189].

Танец часто не имеет утвержденной структуры, и драматургия вследствие этого формируется и развивается вместе с процессом работы. Из-за зависящей от обстоятельств и экспериментальной сущности драматургии в фокусе оказывается идея становления через практику — сегодня столько же различных пониманий этих процессов, сколько и драматургов. По мнению Бойяны Бауэр (Bojana Bauer), состоящий из различных описаний форм драматургии драматургический дискурс обращает внимание на обсуждение вопроса о жесткости модели драматургии и универсальности ее методов [3, с. 187]. Петерс так описывает традиционную идею о роли драматургии:

производство значения осуществляется через оформление движенческого материала, добавление контекста и «раскрашивание» дискурсом. Подобный взгляд воспроизводит модернистскую специализацию, характеристики которой — разделение практики и теории, дистрибуция знания (и, значит, власти) как основы четких ролей хореографа и драматурга [см.: 4, с. 132].

Созвучно с этим замечание Ж. М. Адольфа: «Не редкостью является восприятие роли драматурга как защитника или хранителя Грааля, то есть как проявления внешней авторитарности, наделяющей значением и высказывающей коррективные суждения» [3, с. 190]. В этом случае драматург смотрит на работу через определенный набор ценностей. Но тот факт, что исторически драматург ассоциировался с особым видом власти и силы, объясняет утверждение о роли драматурга с характерными для нее объективностью, знанием, универсальностью зрительской перспективы и ответственностью за выполнение запланированной идеи.

Исследуя и открывая новые концепции присутствия драматурга, «драматургического тела» в художественном процессе, танец располагает возможностью для утверждения новой формы драматургической практики, несущей не одно лишь интеллектуальное значение. Его роль не учить или знать ответы — драматург побуждает артиста и его воображение к рефлексивным процессам [3, с. 195]. В связи с этим кажется необходимым осознание того, что драматург удерживает сложную картину всего как целого и создает пространство для сомнений, предусматривающее погружение в исследование в рамках художественного процесса.

В хореографическом дискурсе формируется вопрос о различии между драматургом, драматургией и драматургическим мышлением. Жан Марк Адольф обращается к драматургическому мышлению, на которое оказывают влияние различные виды сотрудничества. Такие, например, как влияние композиторов Джона Кейджа и Джаспера Джонса на Мерса Кэнингема, а визуального артиста Кристиана Болтански (Christian Boltanski) — на Доминика Багуэ в «Прыжке ангела» (Le Saut de l'ange) [3, с. 190]. Драматургия — естественная часть групповой динамики и творческого процесса. В некоторых процессах композитор или репетитор могут быть названы драматургами, что влияет на создание демократизированного пространства, где творческий процесс разделен между всеми участниками. При этом отсутствие четких

рамок сотрудничества и участия танцдраматурга поднимает вопрос об их квалификации.

Хейди Джилпин (Heidi Gilpin), работавшая с Уильямом Форсайтом, описывает свою драматургическую практику как помощь в переводе идей в лингвистический, математический, научный дискурс или как создание общей с хореографом почвы для плодотворного взаимодействия их общих увлечений [5].

А. Липецки, работавший с Мег Стюарт (Meg Stuart), Франциско Камачо (Francisco Camacho), Верой Мантеро (Vera Mantero), говорит, что иногда хореограф просит танцдраматурга сидеть в зале постоянно, спрашивает, что видел танцдраматург, что происходит в той или иной сцене. После чего он «выступает с метафорическим взрывом» [5] или пытается находить связи, отношения. В конце результаты работы драматурга и хореографа могут объединяться для придания цельности спектаклю.

Иеруен Петерс описывает творческий процесс Бориса Шармаца как сфокусированный «на исследовании материала как такового, что вызывает сопротивление драматургии как дидактическому инструменту, достигающему зрителя, и разрушает ее определенность как чего-то ясного и фиксированного» [4, с. 132]. Вопросы, которые Петерс ставит себе как драматург: как через материал можно исследовать внутреннюю логику работы; может ли материал иметь право сам по себе трансформироваться в драматургическую стратегию, и если да — то как это происходит; что представляет собой идея «материала».

В Бельгии и Германии драматург «принадлежит» определенному месту, театру. Устанавливается драматургическая политика на один сезон, что трансформирует драматурга в программного директора [см.: 6]. Во Франции вообще не существует разделение функции хореографа на две: хореограф ответственен за все [см.: 5].

В российском контексте подробного анализа коммуникации внутри художественного процесса и исследования дискурса танцдраматургии не производилось. Возможно, современный танец, появившийся в российском культурном пространстве в конце 80-х г. XX в., имеет схожий с французским путь — «делать театр, только без слов, выразительно и привнося что-то такое, чего не ищет театр» [5]. Но интересные примеры коммуникационной

модели имели место и в недавней истории российского танца. Например, сотрудничество Театра танца Игуан, Михаила Иванова и Нины Гастевой и поэта Аркадия Драгомощенко в Санкт-Петербурге в конце 90-х; коллаборация режиссера и драматурга Бориса Павловича и хореографа Ирины Брежневой (проект «Миграция») в Кировском государственном ТЮЗе «Театр на Спасской» (спектакль «Минус версия», 2009); работа драматурга Екатерины Бондаренко и компании «Диалог Данс» (Кострома — Москва) в Московском Гоголь-центре (спектакль «Неврастения», 2013); художественная практика резидентов «Актового Зала», площадки Центра танца и перформанса «Цех» (Москва) в период 2006–2012 гг., которая включала обязательное присутствие «внешнего глаза» коллег из театрального сообщества в процессе подготовки к выпуску спектакля.

Уникальным с точки зрения построения коллаборативного процесса является танцевальный проект, осуществленный в рамках «Резиденции Blackbox #2» (2014–2015) театрального Центра им. Вс. Мейерхольда в Москве, премьерный показ которого состоялся там же в ноябре 2014 г. Вокруг хореографа Ольги Цветковой, закончившей отделение хореографии Школы нового танцевального развития (SNDO) Высшей академии искусств Нидерландов в 2014 г., собралась команда единомышленников. Правила, формирующие структуру постановки, обнаруживались в ходе самого репетиционного процесса. Очевидно, что хореограф выбрала не авторитарный путь работы с исполнителями над движенческим материалом. Она не создавала для них движений. Драматург Михаил Дурненков в результате отказался от использования жесткой текстуальной структуры и не написал пьесы, точно так же как и композитор Владимир Горлинский — фиксированного музыкального материала для спектакля. Исполнители, не танцовщики по профессии, Анна Хлесткина, Павел Меликидис, Алиса Мелиоранская, Виталий Боровик, погружались в телесные и движенческие практики существования и взаимодействия в импровизационной структуре. В этом им также помогали художник по звуку Олег Макаров и художник-дизайнер Константин Липатов. Структура спектакля абстрактна, предполагается, что наполнение исполнителями каждый раз будет отражаться на ощущении его новизны. Задача Ольги, ее интерес — «найти способ превратить каждого зрителя в фотографа без фотоаппарата, которому постоянно хочется нажать на кнопку остановки времени,

чтобы успеть полностью прочувствовать постоянно ускользающий момент», и связанное с этим «исследование состояния повышенной чувствительности артистов как к своему внутреннему состоянию, так и к внешней среде». Одной из главных задач, по мнению автора, стала выработка «способности постоянно находиться в состоянии незнания будущего и максимально сильном проживании каждого мгновения настоящего».

Михаил Дурненков описывает свою работу танцдраматурга так: «Больше всего это похоже на распознавание облаков. Хореограф и танцоры нагоняют многомого пара, а потом драматург приходит, смотрит и говорит: “Это похоже на пианино или на зонт. Да, это похоже и на пианино, и на зонт, но давайте решим, нам вообще нужен зонт?” То есть это про смысл и структуру». Отвечая на вопрос о своей композиторской практике в данном проекте, Владимир Горлинский пояснил, что основывался в своих решениях на музыкальных законах. Структура драматургического построения разворачивалась поэтапно: сначала были идеи «о самоустранении из процесса создания формы, попытка оставить ее не полностью завершенной». (ограниченная аляторика в музыке); потом было решено разделить все выступление на блоки, смена которых регулировалась в режиме реального времени, для этого этапа была создана звуковая среда, имитирующая шумы во время репетиций; наконец, композитор и художник по звуку принимали непосредственное участие, создавая звуковую импровизацию, которая протекала параллельно с действиями исполнителей (Владимир Горлинский — на гитаре, Олег Макаров — на электронике) и происходила от желания «создать два потока, “говорящих” об одном, но разными средствами и в некотором несовпадении времени».

Отличительной особенностью создания проекта являлось рефлексивное погружение в художественный процесс, осмысление, обсуждение, выработка общей и приемлемой для всех участников концепции, драматургических рамок репрезентации, визуального и звукового оформления. В основе работы над движением лежали импровизационные практики, сфокусированные на ощущениях тела, внимании, осознании пространства и строгом соблюдении ограничений. Выбранный формат репрезентации — телесное погружение зрителя — стал своеобразным разогревом к восприятию до спектакля и обсуждению после. Расположение зрительских мест по четыре стороны от сцены и длительное отсутствие затемнения над зрительской

частью так, что можно было видеть сидящих напротив, — соответствовало форме, проявленной в подготовительном процессе. Таким образом, авторы создавали ситуацию, адекватную для формирования определенного режима зрительского восприятия, задача которой — сдвиг от контекста сюжета, логически осмысленной смены сцен и событий, к контексту со-присутствия с живой текстурой происходящего, изнутри формулирующей свои законы и правила восприятия.

Имя Пины Бауш — одно из самых узнаваемых и искренне почитаемых в широком кругу ценителей и любителей разных видов искусства. Кажется бесспорным, что ее творчество как ничто другое повлияло на статус современного танца, театра танца в иерархии исполнительских искусств. В то же время в художественной практике Бауш обнаружались характеристики, задавшие новый вектор развития современного танца, что привело к изменению формата его самоидентификации как вида танцевального исполнительского искусства. Б. Кунст пишет о том, что фокус на ориентированные на процесс методы работы связан с более широким экономическим и культурным подходом, с нематериальным трудом вообще: «На передний план... в современном танце последних двух десятилетий выходит мультилог и плюралистическая ориентация самого процесса художественной работы, его аффективное, лингвистическое и когнитивное измерения, которые в важной степени способствуют и формируют контекст репрезентации и институциализации танца» [1, с. 81].

Рабочий процесс современного танца близко связан с коллаборативным режимом временного сообщества. Возможно, что привлечение внимания российских танцевальных художников и хореографов к ценностям коллективной установки художественного процесса и интеграции в процесс интердисциплинарных сил, когда «художник... оказывается в ситуации между искусствами или в ситуации всех искусств одновременно» [7, с. 210], будет содействовать, с одной стороны, росту творческого самосознания, придавать уверенность в диалоге с различными общественными структурами, с другой — ускорению чрезвычайно замедленного темпа институциализации современного танца в России.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Kunst B.* The Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary // Dance Performance Research. 2009. Vol. 3. № 14. P. 80–87.
2. *Lipecki A.* Dance without distance // Ballett international / Tanz aktuell. 2001. Feb. № 2. P. 29–31.
3. *Behrndt S. K.* Dance, Dramaturgy and Dramaturgical Thinking // Contemporary Theatre Review. 2010. Vol. 2. № 20. P. 185–196.
4. *Peeters J.* Heterogeneous Dramaturgies // Maska. 2010. Sum. № 25 P. 131–132.
5. *De Lahunta S.* Dance Dramaturgy: speculations and reflections [Электронный ресурс]. URL: <http://sarma.be/docs/2869> (дата обращения: 05.03.2015).
6. *Charmatz B., Launay I.* Dramaturgy [Электронный ресурс]. URL: <http://sarma.be/docs/2904> (дата обращения: 05.03.2015).
7. *Меньшиков Л. А.* Интермедия как синтез искусств // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2014. № 1–2 (31). С. 209–215.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Букина Татьяна Вадимовна — д-р искусствоведения, доц. каф. музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, e-mail: tbukina2002@mail.ru

Васильева Анастасия Леонидовна — канд. искусствоведения, доц. каф. характерного, исторического, современного танца и исполнительского мастерства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, e-mail: avas7812@gmail.com

Гордеева Татьяна Валентиновна — ст. преподаватель каф. балетмейстерского образования Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, e-mail: t-gordeeva@yandex.ru

Дробышева Елена Эдуардовна — д-р филос. наук, доц. каф. философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, e-mail: pestelena@yandex.ru

Ирхен Ирина Игоревна — д-р культурологии, доц., проф. каф. философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, e-mail: irkhen67@gmail.com

Лаврова Светлана Витальевна — д-р искусствоведения, доц. каф. музыкального искусства, проректор по научной работе и развитию Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, e-mail: proscience@vaganovaacademy.ru

Максимов Вадим Игоревич — д-р искусствоведения, проф., зав. каф. зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств, e-mail: vadim_maksimov@mail.ru

Никифорова Лариса Викторовна — д-р культурологии, проф. каф. философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, e-mail: nikiforova_lv@list.ru

Никифорова Наталия Владимировна — канд. культурологии, науч. сотр. Института гуманитарных историко-теоретических исследований имени А. В. Полетаева (ИГИТИ), Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», e-mail: nnv2012@gmail.com

Новик Юлия Олеговна — д-р культурологии, доц., научный редактор Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, e-mail: yulianvk@gmail.com

Смекалов Юрий Александрович — аспирант Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, e-mail: pestelena@yandex.ru

Тарасова Ольга Юрьевна — д-р филос. наук, доц. каф. философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, e-mail: ol.tar@mail.ru

Шекалов Владимир Александрович — д-р искусствоведения, проф. каф. музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, e-mail: shekalov@inbox.ru

СОВРЕМЕННЫЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЙ ДИСКУРС

Монография

Подписано в печать 23.12.2019.

Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 17.55

Заказ №12965 Тираж 200 экз.

Отпечатано в ООО «ЦИФРОФСЕТ»

199178, Санкт-Петербург,,

6-я линия Васильевского острова, д. 63